Das Klavierkonzert der Berliner Schule und ihres Führers Philipp Emanuel Bach

sowie neue Beiträge zur Geschichte des Klavierkonzerts

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Falkultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hans Uldall
aus Flensburg

MARBURG 1927

DRUCKEREI: BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG

Als Dissertation angenommen am 22. April 1927
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Stephani
Tag der mündlichen Prüfung: 23. und 26. April 1927

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Das vollständige Werk ist im Verlage von
Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Klavierkonzerts.

Jede Epoche der Musikgeschichte hat eine Form aufzuweisen, die den Geist der Zeit am vollkommensten zum Ausdruck bringt. Den Geist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennzeichnet das Konzert, dessen Form am weitestgehenden die ästhetischen Forderungen der Zeit erfüllte. War die Suite um diese Zeit auch volkstümlicher, so war deren Rahmen doch zu eng, als daß sich darin ein wahrer Tondichter zu völliger eigener Zufriedenheit hätte aussprechen können. Dennoch haben die Komponisten gelegentlich versucht, das Rivalisieren zweier Klangkörper, für das das 17. Jahrhundert Sinn und Vorliebe so außerordentlich entwickelt hatte, auf die Suite zu übertragen[1]); doch sind dies nur Einzelerscheinungen. Man begriff bald, daß sich das Konzertprinzip mit der rein musikalischen Form der Suite schwer vereinen ließ, und war daher auf die reine Konzertform angewiesen, die dann im Laufe dieses halben Jahrhunderts zu einer unübertrefflich künstlerischen Reife gelangte.

Die ersten Konzerte waren bekanntlich Concerti grossi. Erst später, als man einen schärferen Gegensatz beider Klangkörper verlangte, wurden Solokonzerte bevorzugt, und zwar zunächst Violinkonzerte, deren Beliebtheit zur Folge hatte, daß die Solostimme auch auf andere Instrumente, Streich- oder Blasinstrumente, übertragen wurde.

Wenn aber erst verhältnismäßig spät, gegen 1730, das begleitete Cembalokonzert auftritt, so ist der Grund hierfür in der langen Entwicklung zu suchen, die das Cembalo durchzumachen hatte, bevor es den Rang eines Soloinstrumentes einnehmen konnte. Von alters her war man gewohnt, das Cembalo als untergeordnetes Orchesterinstrument zu betrachten. Erst durch die Erweiterung der Spieltechnik auf diesem Instrument — angebahnt durch Domenico Scarlatti und Joh. Seb. Bach — gewann das Cembalo langsam an Ansehen und wurde schließlich den üblichen Soloinstrumenten ebenbürtig.

Die Klangwirkung eines begleiteten Klavierkonzerts kann den ersten Komponisten, die sich dieser Gattung zuwandten, nicht unbekannt gewesen sein: häufig wird der Zufall dazu geführt haben, daß das Cembalo in Ermangelung des einen oder anderen Soloinstrumentes dieses vertrat; gelegentlich besteht ja auch im Concerto grosso das Concertino aus einem Cembalo concertato und

[1]) Siehe D. d. T. Bd. 10, S. 95, 126 u. 144.

einem oder zwei anderen konzertierenden Instrumenten, so im 5. Brandenburgischen Konzert (1721) von Joh. Seb. Bach oder einem Konzert (Sg. Ak. D. II. 1500 C.) von Joh. Gottlieb Graun.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts tauchen an verschiedenen Stellen Mitteleuropas gleichzeitig und unabhängig voneinander Klavierkonzerte auf.

War Joh. Seb. Bach auch zeitlich der erste Klavierkonzertkomponist[1]), so kommt er doch nicht als Begründer der Klavierkonzertrichtungen in Österreich, Frankreich und England in Frage. Aber ihm gebührt das Verdienst, die bedeutendste aller Klavierkonzertschulen, die norddeutsche, ins Leben gerufen zu haben. Mit Bestimmtheit läßt sich nicht angeben, wann seine ersten Konzerte reiften — vermutlich schon in den zwanziger Jahren —, während, wie nachgewiesen ist, die meisten seiner Klavierkonzerte um 1730 geschrieben sind. Das 5. Brandenburgische Konzert, 1721, — ein Concerto grosso, jedoch mit dominierendem Cembalo im Concertino — bildet eine Art Vorstufe zum Bachschen Klavierkonzert.

Andere deutsche Komponisten des neuen Klavierkonzerts, die eventuell auch das Recht eines Urhebers beanspruchen könnten, sind kaum zu nennen[2]). Leffloth, der bereits 1733 gestorben ist, hat, wie der Breitkopfsche Katalog von 1763 anzeigt, außer den bekannten unbegleiteten Klavierkonzerten ein Konzert für Cembalo obligato mit zwei Violinen, Viola und Baß geschrieben, doch scheint es nicht mehr erhalten zu sein. Leffloth wird diese neue Form sicher schon von Bach übernommen haben. Ein anderes Cembalokonzert (Darmstadt: 4147) von Leffloth mit obligater Violine weist keine ausgesprochene Konzertform auf. Es ist eine Verquickung von Kirchensonaten- und Suitenform: Langsam — Rasch — Langsam — Bourrée. Tutti und Soli sind nicht zu erkennen.

Die Theoretiker jener Zeit erwähnen nirgends das Wort „Klavierkonzert". Walther redet in seinem „Musikalischen Lexikon" (1732) nur von Violinkonzerten, obwohl er als einer der ersten unbegleitete Cembalokonzerte komponierte. Unter „Concerten" versteht er: „Violinsachen, die also gesetzet sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut, auch mit den andern gleich in die Wette spielet. Derowegen denn auch in solchen Sachen, worinn nur die erste Partie dominiret, und wo unter vielen Violinen eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervorraget, dieselbe Violino Concertino genannt wird." Auch Scheibe berichtet in seinem „Kritischen Musikus" (1745) nur von un-

[1]) Was bis jetzt nicht widerlegt worden ist.

[2]) Begleitete Klavierkonzerte von einem Steffani, die in der Staatsbibliothek, Berlin: Mus. ms. $\frac{21196}{1.2.}$ und 21197 fälschlich unter dem Namen Agostino Steffanis registriert sind, können unmöglich von diesem stammen. Es sind Konzerte, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts gehören, und keinen Zusammenhang mit der norddeutschen Schule aufweisen.

begleiteten Klavierkonzerten; und wenn Marpurg in seinen „Historisch-kritischen Beiträgen[1])“ von Georg Gebel sagt, er habe schon sehr früh, d. i. vor 1730, Klavierkonzerte geschrieben, so meint er damit wohl unbegleitete, die in den zwanziger Jahren besonders gepflegt wurden.

Die Söhne und Schüler Joh. Seb. Bachs waren es nun, die diese neue Konzertform aus dem Hause ihres Meisters in die Welt hinaustrugen und zusammen das norddeutsche Klavierkonzert zur Blüte brachten. Philipp Emanuel Bach wird das Haupt der Berliner Konzertschule. Doch führte nicht er die neue Konzertform in Berlin ein: schon vor seiner Ankunft in Berlin, 1738, ist das Klavierkonzert dort bekannt gewesen: das *C*-Dur-Konzert: Sg. Ak. D. II. 1505 von Karl Heinrich Graun trägt als Aufschrift die Jahreszahl 1737. Weil dieses nun als einziger Beleg dafür mir unter die Finger gekommen ist, muß ich annehmen, daß, wie viel anderes Notenmaterial, auch Klavierkonzerte bei dem Brande von Rheinsberg am Gründonnerstag 1740 vernichtet worden sind[2]). Trotzdem aber glaube ich, an Hand dieses Konzertes den Typus des Berliner Klavierkonzerts vor dem Auftreten Ph. Em. Bachs erkannt zu haben; ich werde ihn an den entsprechenden Stellen behandeln.

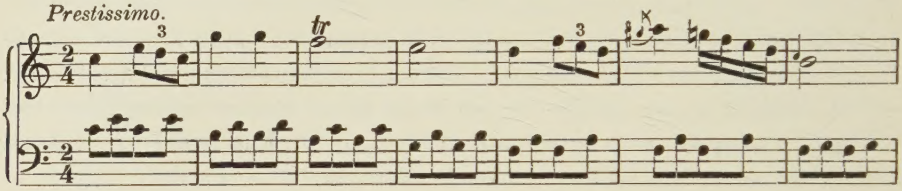
Was Joh. Seb. Bach für das norddeutsche Cembalokonzert bedeutete, das bedeutete Händel für das englische. Jeden können wir als Begründer einer Konzertrichtung ansehen: beide haben ihre eigene Form und ihren eigenen Stil, woraus man schließen kann, daß Händel, der seine Konzerte zwar einige Jahre später schuf, nichts von den Konzerten Bachs gewußt hat. Seine erste Konzertsammlung, Op. 4, ist um 1735 entstanden. Der Titel dieser 1738 im Druck erschienenen Konzerte lautet: „Six Concertos for the Harpsichord or Organ compos'd by Mr. Handel. London. J. Walsh.“ Um den Titel zu verstehen, müssen wir uns klarmachen, daß das Cembalo und die Orgel in damaliger Zeit näher miteinander verwandt waren als heute das Klavier mit der Orgel, was zum Teil in der Bauart beider Instrumente begründet lag. In England empfand man die verwandtschaftlichen Beziehungen beider Instrumente noch stärker als anderswo. Fast jedes englische Klavierkonzert bis in die sechziger Jahre hinein, also bis zur Zeit des Aufkommens des Pianofortes, trägt den Titel: „For the Harpsichord or Organ.“ Selbst Werke deutscher Meister, wie Graun und Agrell, deren Konzerte kaum für Orgel gedacht sind, erscheinen bei Walsh in London mit dieser Bezeichnung.

In Deutschland und Österreich scheint man schon stärker den Wesensunterschied von Cembalo und Orgel empfunden zu haben. Es verlautet nichts darüber, daß hier die Cembalokonzerte auch auf der Orgel ausgeführt wurden. Ph. Em. Bach hat ja, wie wir später sehen werden, ausdrücklich einige Kon-

[1]) I. S. 258, Berlin 1754.

[2]) Marpurg, Beiträge S. 152.

zerte für Cembalo und Orgel geschrieben, doch alle andern sind nur für das Cembalo gedacht und auch nur auf solchem ausführbar. Überhaupt hat das begleitete Orgelkonzert in Deutschland bei weitem nicht so geblüht wie in England und später in Frankreich. Originale deutsche Orgelkonzerte liegen uns nur wenige vor. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß man auch in Deutschland und Österreich passende Klavierkonzerte auf der Orgel ausgeführt hat. Wie eng auch in Österreich die Spieltechnik der Orgel mit der des Cembalo verwandt war, zeigt das „Concerto per l'Organo o Clavicembalo a Viola, con 2 Violini, Viola Rip: e Basso" von Michael Haydn (Autogr. B.B.). Ausgesprochene Klavierfiguren begegnen uns häufig. So das Solothema im dritten Satz:



Es ist jedoch höchst wahrscheinlich, daß sich der Orgelspieler hier die ausgesprochen klavieristischen Figuren aus dem Stegreif orgelmäßig zurechtstutzte.

Der ersten Orgelkonzertsammlung Händels folgten bald drei weitere. Im ganzen hat er zwanzig Orgel- und Klavierkonzerte geschrieben. Wie in Deutschland Bach eifrige Nachahmer dieser Gattung fand, so folgten in England auch Händel viele kleinere Meister; jedoch mit dem Unterschied, daß diese unfähig waren, das Konzert weiter zu entwickeln, während jene das Klavierkonzert in Deutschland erst in Blüte brachten.

Es seien noch einige Worte Hawkins[1]) angeführt, die die Bedeutung Händels als Orgel- und Klavierkonzertkomponist kennzeichnen: „Bei der Aufführung seiner Oratorien Esther und Debora schenkte er der Öffentlichkeit auch noch eine Art Musik, von welcher man ihn den Erfinder nennen kann, nämlich das Orgelconcert. Man wußte, daß er auf diesem Instrument in der Welt kaum seines Gleichen hatte; und es konnte ihm nicht unbekannt sein, daß er auf demselben eine Art zu spielen besaß, welche sich wenigstens durch den Reiz der Neuheit empfahl. . . . Man muß gestehen, der Stil dieser Concerte war nicht jener eigentliche Orgelstil, den ein tiefer Musikkenner bewundern würde und in welchem Händel durch seine gedruckten Präludien und Fugen seine vollkommene Meisterschaft bewiesen hatte; doch die volle Harmonie des Orchesters, contrastierend mit den beredten Einzelgängen der Orgel, die Cadenzen verlängernd und das Ohr in einer ergötzlichen Erwartung erhaltend, hatte eine wundervolle Wirkung."

[1]) Aus Chrysander III, 164, aus Hawkins History V, 355—56.

Die Entwicklung des Wiener (süddeutschen) Klavierkonzerts bedarf noch einer Spezialforschung. Es ist unabhängig von dem norddeutschen Konzert entstanden und hat seinen Ursprung wohl weniger im Violinkonzert als im Divertimento. Zweifellos hat dann später, in den vierziger Jahren, das norddeutsche Cembalokonzert diese Konzertdivertimenti befruchtet[1]) und bewirkt, daß nun die Scheidung von Tutti und Soli stärker als vordem hervortritt. Trotzdem ist das Wiener Cembalokonzert nicht zu einem so festen Formentypus gelangt wie das norddeutsche. Den Divertimentocharakter hat es bis zum Auftreten der Sonatenform im Konzert nie abgestreift. Die Dreisätzigkeit und die Form des ersten Satzes hat es vom Konzert angenommen; doch der dritte Satz, häufig ein Menuett, und auch der zweite sind noch Bestandteile des Divertimentos, die sich auch in die Wiener klassische Konzertform hinübergerettet haben. Ebenso hat die Orchesterbesetzung, die meistens nur aus zwei Violinen und Baß besteht[2]), ihren Ursprung im Divertimento. An den Konzerten Wagenseils, des Führers der Wiener Cembalo-Konzertschule, die fast alle eine verschiedene Form aufweisen, glaube ich feststellen zu können, welche Konzerte der frühen Zeit angehören, d. h. der Zeit, die vor dem Bekanntwerden mit dem norddeutschen Konzert liegt: jene nämlich, deren musikalischer Stil noch nicht sehr weit über den Vivaldischen hinausgelangt ist und in denen die Form des ersten Satzes eher der eines vorklassischen Sonaten-Suitensatzes ähnelt, als daß sie durch die Ritornelle bestimmt wird. Die Ritornelle spielen hier also noch keine formgebende Rolle, wie auch später nicht nach dem Eindringen der Sonatenform in die Konzertform. Das Klavier ist die Hauptsache. Das Orchester ist ihm untergeordnet. Als Beispiel für solche zweifellos der frühen Zeit angehörenden Konzerte möchte ich das erste Konzert der „Deux Concerto pour le Clavecin qui vont très bien sur la Harpe avec accompagnement de deux Violons et Basse“ anführen (B.B. Mus. 11 607). Das zweite Konzert dieser Sammlung ist wohl neueren Datums, viel fortschrittlicher in der Melodik, und der erste Satz hat schon die um diese Zeit gewöhnliche Konzertsatzform von vier Ritornellen und drei Soli angenommen. Mit dem Charakter eines norddeutschen Konzerts jedoch hat auch dieses nichts gemein. Das norddeutsche Konzert hat wohl nur in bezug auf die Gestaltung des ersten Satzes, hinsichtlich der vier Ritornelle, Einfluß gehabt; bis zum Vordringen der Sonatenform in den sechziger Jahren bleiben in der Tat für das Wiener Klavierkonzert im ersten Satz für gewöhnlich vier Ritornelle formgebend. Doch sei von Wagenseilschen und anderen Wiener Konzerten später die Rede.

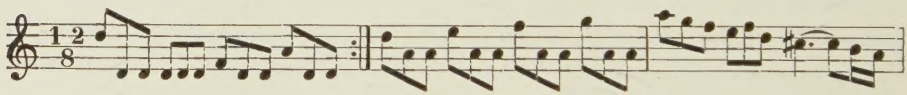
---

[1]) 1756 reist Wagenseil nach Berlin. Hier wird er mit dem Ph. Em. Bachschen Konzert bekannt geworden sein. Zweifellos hat dieses einigen Einfluß auf das Wagenseilsche Konzert gehabt. Daß er zuerst während seines 5jährigen Urlaubs gerade nach Berlin fährt, spricht für die Berühmtheit der Berliner Schule. Seine eigenen Kompositionen, die er in einem Konzert zu Gehör brachte, gefielen den Berlinern jedoch nicht. (Siehe D. T. Ö. 1908 XV, II. Teil, Einl.)

[2]) Ohne Viola.

Während Violin- und Flötenkonzerte in Frankreich sehr verbreitet waren, ist allem Anschein nach die Pflege des Klavierkonzerts bis zum Aufkommen des Pianofortes sehr vernachlässigt worden. Sie war meist nur eine Angelegenheit von Dilettanten, häufig sogar Dilettantinnen. Die wenigen sogenannten Concerte, die uns aus der Zeit des Entstehens des Klavierkonzerts vorliegen, gehören zur Gattung der Suite[1]). So Couperins „Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio" (1724) und J. Ph. Rameaus „Pièces de Clavecin en concerts" (1741). Die „Concerts royaux" von Couperin kennen wir nur durch eine Klavierstimme; solange die anderen Stimmen verschollen bleiben, können wir das Verhältnis des Klaviers zu den andern Instrumenten nicht feststellen[2]).

Obwohl nun in der französischen Instrumentalmusik die Suite eine so hohe Stellung einnahm, daß sie das Eindringen des italienischen Instrumentalkonzerts verhinderte, kann ich eine Sammlung von sechs Klavierkonzerten (B.B. Mus. 17035) nachweisen, die französische Suiten- und italienische Konzertform in sich vereinigen. Die Konzerte sind 1738 gedruckt: „Se vend à Straßbourg chez Doulsecker, à Paris chez Le Clerc" und „chez la Vue Boivin, à Amsterdam chez Pierre Mortier". Der Komponist, wahrscheinlich ein französischer Dilettant, nennt sich nur „Ami du Clavier". Die italienische Konzertform ist dominierend. Suitenartig sind meistens nur die Mittelsätze: Siciliano, Aria con Variazioni oder ein Menuett, das ausnahmsweise einem Konzert als vierter und letzter Satz angehängt ist. Alles andere stammt aus dem italienischen Konzert. Und zwar scheint Vivaldi den Haupteinfluß ausgeübt zu haben. Ein solches Kopfthema könnte auch dieser geschrieben haben:



Die Besetzung ist die bei Vivaldi übliche: „Violino primo, Violino Secondo, Alto Viola e Violoncello" zum „Cembalo concertino". Vivaldisch sind ferner die kurzen Pausen des begleitenden Orchesters und die Form der Ecksätze. Häufig erinnert auch, wie mir scheint, der Klaviersatz an die Violine, und wie nicht selten Vivaldi, so spart auch der Komponist dieser Konzertsammlung sich für das letzte Solo Trümpfe auf, ohne jemals hier Teile vorhergegangener Soli zu wiederholen. So schreibt er in einem Konzert dem letzten Solo des ersten Satzes vor: „Le Solo qui suit ne doit être joué que sur le régistre de la petite octave." Es bewegt sich in schnellen Sechzehnteln in der höchsten Lage des Cembalos. Oft auch ist das Cembalo im zweiten Satz überhaupt nicht solistisch betätigt. In einem Konzert der Sammlung wird der langsame Satz nur

[1]) Schering, S. 167.
[2]) Siehe Seiffert, S. 438.

von einer Solovioline und dem begleitenden Cembalo gespielt. Die schnellen Sätze schließen häufig mit ein paar Takten „Grave" ab: Französische Ouvertüre.

Aus der ganzen Reihe von Pariser Komponisten, die Marpurg in seinen „Beiträgen"[1]) aufzählt, wird nur einer als Klavierkonzertkomponist genannt: Corette. Er soll einen eigenen musikalischen Kreis geleitet haben, „ein mit mehr als vierzig Personen besetztes Concert", wo wohl seine Klavierkonzerte zur Aufführung gelangt sind.

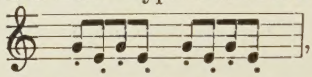
In den „Concerts spirituels" scheinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Klavierkonzerte aufgeführt worden zu sein, während andere Konzertgattungen, besonders Violinkonzerte, reichlich zu Gehör gebracht wurden. Flötenkonzerte wurden zum ersten Male 1737 gespielt[2]), doch erst 1755, also 20 Jahre nach dem Entstehen der ersten Händelschen Orgelkonzerte, führte Claude Balbastre ein vom Orchester begleitetes Orgelkonzert auf. Darauf folgte in den Jahren 1755 bis 1762 eine wahre Orgelkonzertperiode. Möglicherweise sind diese Konzerte wie in England auch auf dem Cembalo gespielt worden. Brenet schreibt in „Les Concerts en France"[3]): „Il (Balbastre) ‚surprit et enchanta l'assemblée', et le Mercure avoua ne pouvoir faire ‚un trop grand éloge de cette nouveauté et du talent singulier' de M. Balbastre ‚à qui nous la devons' (Mercure, mai 1755)." Ob das Orgelkonzert hier nur als „nouveauté" für die Concerts spirituels gepriesen wurde oder ob es eine Neuheit für Paris und ganz Frankreich bedeutete, habe ich nicht feststellen können. Doch muß man nach dem überschwänglichen Bericht im „Mercure" annehmen, daß das begleitete Orgelkonzert etwas völlig Neues für die Franzosen war.

Die norddeutschen Musiker waren in Frankreich wenig bekannt, Graun beispielsweise nur als Sinfoniker. Ihre Musik war den Franzosen eben wesensfremd, so daß diese nicht zur Nacheiferung des norddeutschen Cembalokonzerts angespornt wurden. Hingegen war das Wiener Klavierkonzert bekannt und beliebt; war es doch dem Geiste der Mannheimer nahestehend, deren Musik in Frankreich begeisterte Aufnahme gefunden hatte, die selber aber keine Klavierkonzerte schrieben. Es ist daher kein Wunder, daß von Wagenseil, Haydn, Hoffmann, Eichner und Joh. Christian Bach, die alle den von Mannheim und Wien ausgehenden fortschrittlichen Geist vertraten, so viele Klavierkonzerte in den Katalogen[4]) der beiden Pariser Verlage von Huberty und Sieber angezeigt sind, während Ph. Em. Bach als einziger Norddeutscher mit nur einem Klavierkonzert vertreten ist. Merkwürdig ist, daß in den mir zu Ge-

---

[1]) 1754, I. S. 448.
[2]) Siehe Brenet, S. 195 Anm.
[3]) Paris 1900, S. 261.
[4]) Auf der Rückseite der Musikalien abgedruckt.

sicht gekommenen französischen Verlagskatalogen keine französischen Klavierkonzerte angezeigt und daß die damals und auch etwas später noch in Frankreich lebenden mir bekannten Klavierkonzertkomponisten überwiegend Ausländer sind, meistens Deutsche: Schobert, Dussek, David Hermann, Henri Joseph Riegel, Steibelt, Cambini, Viotti u. a.

Ein Cembalokonzert von Ignazio Celoniat (B.B. Mus. ms. 3380) ist 1768 in Paris komponiert. Es weist deutliche Beziehungen zur Wagenseilschen Richtung auf. Das begleitende Orchester besteht wie bei dieser aus zwei Violinen und Baß. Typisch ist auch die harmonische Begleitung der zweiten Violine:  , die deutlich die Verwandtschaft dieses Konzerts mit dem süddeutschen ausspricht. Eine solche Begleitfigur kommt im norddeutschen Konzert überhaupt nicht vor. Mit diesem hat es nur die Form gemein.

Erst um 1770, die Zeit des Aufkommens des Pianoforte und der beginnenden Weltherrschaft der Wiener klassischen Schule, des Aufgehens der Sonaten- in die Konzertform und des beginnenden Virtuosentums, fing man auch in Frankreich an, wie in der ganzen Welt, Klavierkonzerte zu schreiben. Mit der idealen Form des Konzerts ist es um diese Zeit aber vorbei.

Wie in Frankreich scheint in Italien das begleitete Klavierkonzert nur wenig gepflegt worden zu sein[1]). Es gibt zwar eine ganze Reihe italienischer Komponisten, die Klavierkonzerte geschrieben haben, doch nehme ich an, daß viele von ihnen ihre Konzerte für Deutschland oder England geliefert haben, wo sie nachweislich im Dienste standen. Durch stilistische Untersuchungen können wir diese Werke der einen oder anderen Schule dieser Länder einreihen. Alle mir vor Augen gekommenen Cembalokonzerte der Meister, die, soweit ihr Lebenslauf bekannt ist, in Italien gewirkt haben, gehören der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, also jener Zeit, in der das Cembalokonzert in Deutschland schon lange seinen Höhepunkt erreicht hat. Die Konzerte dieser Meister: Masi, Pietro Guelfi, Antonio Pampani seien kurz beschrieben.

Masi: Sechs Cembalokonzerte (B.B. Mus. ms. 13820), wahrscheinlich aus den sechziger Jahren stammend. Orchesterbesetzung: Streichquartett. Der erste Satz baut sich zwar durch vier Ritornelle auf, doch spielt das Orchester nur eine Nebenrolle. Das Cembalo ist die Hauptsache. Für ein Konzert schon sehr früh kommt hier das sogenannte Mannheimer Crescendo zur Anwendung.

---

[1]) Vivaldi hat jedoch schon unbegleitete Klavierkonzerte geschrieben: *G*-Dur-Konzert B.B. Mus. ms. $\frac{22396}{15}$ und *C*-Dur-Konzert, Darmstadt 5067, die formal wie seine Violinkonzerte gestaltet sind.

Der Klaviersatz ist wohl fließend, aber gewöhnlich und dilettantisch. Auf jeden Fall sind diese Konzerte nicht mit denen der norddeutschen Schule, zu der sie auch nicht die geringsten Beziehungen aufweisen, auf eine Stufe zu stellen.

Pietro Guelfis beide Konzerte (Darmstadt 3885) unterscheiden sich von dem deutschen Konzert durch ihre originelle Orchesterbesetzung, bei dem einen aus zwei Violinen und zwei Corni di caccia, bei dem andern nur aus zwei Violinen bestehend. Zur Aufführung beider Konzerte wird aber noch irgendein Baßinstrument zu Hilfe gezogen worden sein, da der Cembalobaß nur sehr dünn und schwach ist. In Form und Inhalt erinnern diese Konzerte in keiner Beziehung an die norddeutsche Schule. Beide Konzerte sind auch als „Klavierauszüge", unbegleitete Cembalokonzerte, bearbeitet (Darmstadt 5135 und 5137).

Das Cembalokonzert (Darmstadt 5274) „del Sign. Gaetano Antonio Pampani, Mastro di Capella Napolitano 1759", scheint auch für Italien komponiert worden zu sein. Der Orchesterpart ist hier aber der gewöhnliche: zwei Violinen, Violetta und Baß. Inhaltlich und formal weicht es von der norddeutschen Schule stark ab. Der Klaviersatz ist leicht, spielerisch. Albertibässe kommen oft vor.

Die andern mir bekannten italienischen Cembalokomponisten stehen mit der norddeutschen Schule mehr oder weniger im Zusammenhang.

Baldassare Galuppi wird das Cembalokonzert während seines Aufenthalts in England und Rußland, 1740—1748, kennengelernt haben. Sein *D*-Dur-Konzert (B.B. Mus. ms. 6995) entstammt den fünfziger oder sechziger Jahren. Äußerlich gleicht es dem Berliner Konzerttypus, weicht aber inhaltlich beträchtlich von diesem ab. Die Soli des letzten Satzes bewegen sich fast durchweg über Albertibässen. Die Sonatenform ist hier schon schwach zu erkennen. Doch der Klaviersatz bleibt noch sehr weit hinter dem Ph. Em. Bachs zurück.

Auch Lampugnani wird mit der Klavierkonzertgattung wohl erst 1743 in London bekannt geworden sein. Sein ausgezeichnetes *F*-Dur-Konzert (Darmstadt 5100) kann nur die reife Frucht einer langen Entwicklung sein. Das Werk stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der erste Satz trägt noch Vivaldische Züge. Von gleicher Bedeutung ist das *C*-Dur-Konzert (Darmstadt 5136, doch nur im Klavierauszug).

Giovanni Platti hat seit 1740 in Würzburg und Bamberg in deutschen Diensten gestanden und hier wohl das Cembalokonzert kennengelernt. Seine mir bekannten Konzerte (B.B. Mus. ms. $\frac{17\,650}{1.\,2.\,3.}$ und Darmstadt 4475 und 5267) sind anscheinend für den Gebrauch am Hofe des Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg komponiert und weisen keine direkten Beziehungen zur norddeutschen Schule auf. Sie gehören in die Jahre 1750—1760.

Auch Jomelli hat wahrscheinlich seine Konzerte — von Hugo Daffner beschrieben — nicht in Italien, sondern während seines 15jährigen Wirkens in Stuttgart geschaffen.

Das Hauptergebnis dieser Untersuchung ist also folgendes: Das Cembalokonzert ist auf germanischem Boden, zuerst in Deutschland und einige Jahre später unabhänig hiervon in England, entstanden. Diese beiden Länder pflegen es weiterhin, bauen es aus und machen es dem beliebten Violinkonzert ebenbürtig, so daß das Cembalo aus seiner untergeordneten Stellung als Orchester- und Begleitinstrument zum Range eines Soloinstrumentes erhoben wird, den es erst recht einnimmt, nachdem das Pianoforte an die Stelle des Cembalo tritt. Die romanischen Länder, Frankreich und Italien, beginnen erst mit der Pflege des Cembalokonzerts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als es in Deutschland schon in Hochblüte steht. Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vereinzelt auftretenden Cembalokonzerte in den romanischen Ländern sind wohl nur belanglose Gelegenheitserscheinungen.

Das Berliner Cembalokonzert.

1. Die Meister der Berliner Cembalokonzertschule.

Joh. Seb. Bach ist der Begründer der norddeutschen Cembalokonzertschule. Außer seinen vier Söhnen: Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, Johann Christian und Christoph Friedrich kommen als Verbreiter des Cembalokonzertes seine Schüler in Betracht: Nichelmann, Kirnberger, Müthel, Johann Friedrich Doles[1]), Johann Ludwig Krebs und Homilius. Über ganz Norddeutschland zerstreut, haben sie die Konzertform nach eigenem Willen und Geschmack ausgebaut und so an Höfen und Städten einzelne Schulen gebildet, die, obwohl miteinander verwandt, doch voneinander verschieden waren.

Nach der größten dieser Schulen, Berlin, ist wohl Dresden mit Johann Adam[2]), Christl. Siegm. Binder[2]), Homilius[2]), Röllig[2]), Georg Gebel[3]) und anderen die bedeutendste. Es folgen dann Nürnberg mit Leffloth, Agrell, Küffner[2]) und Georg Wilhelm Gruber u. a., — Darmstadt mit Enderle u. a., — der Hof des Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg mit Platti, Jos. Umstadt, Georg Jos. Vogler u. a., — Halberstadt mit Tischer und Christian Heinrich Müller — und mehrere andere kleine Residenzen.

---

[1]) Breitkopfs Katalog von 1763.

[2]) Als Cembalokonzertkomponist in Breitkopfs Katalog von 1763.

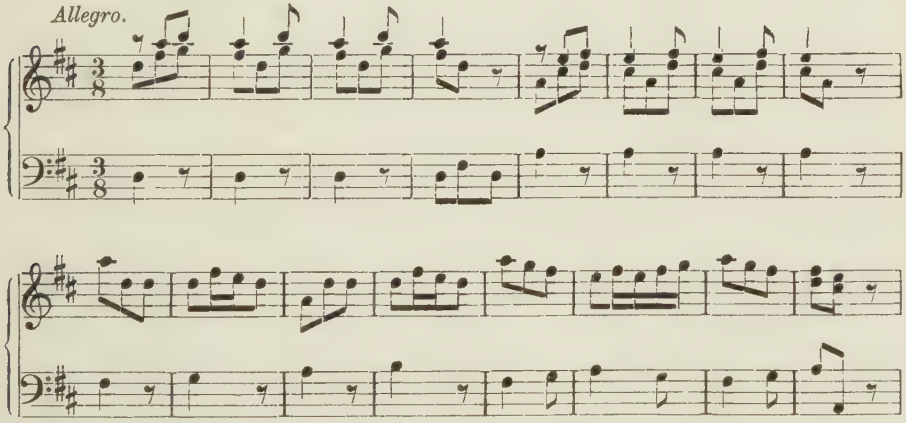
[3]) Marpurg, Beiträge 1754, S. 263: „Er hat in Dresden sehr viel komponiert ... sehr viele Concerte für das Clavicembalo."

Alle diese kleineren Schulen waren in musikalischer Hinsicht mehr oder weniger nur Trabanten der um 1740 entstehenden Berliner Cembalokonzertschule.

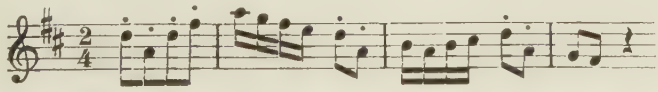
Friedrich der Große versammelte einen Kreis auserlesener Musiker um sich und brachte in kurzer Zeit das musikalische Leben in seiner Hauptstadt so zur Entfaltung, daß Mattheson schon 1740, kurz nach der Thronbesteigung, am Schlusse seiner „Ehrenpforte“[1]) schreiben konnte: „In Berlin gehet itzt der Musik wie es scheinet, eine solche Sonne auf, die dereinst unserer Ehrenpforte großen Zuwachs bringen wird.“

Der König selber soll ein Klavierkonzert geschrieben haben (Darmstadt: ms. 4474), das, da es erheblich aus dem Rahmen des Berliner Typus herausfällt, schon jetzt besprochen sei:

Die Aufschrift lautet: „Concerto a Cembalo obligato, 2 Flauti Traverse o Violoni, composta dal Re di Prussia“. Es ist 1766 von A. Wachter kopiert. Leider liegt nur eine unvollkommene Cembalostimme vor, aus der das Verhältnis vom Solo zum Tutti wenig zu erkennen ist. Der Klaviersatz ist nicht schlecht. Am besten ist der dritte Satz gelungen, dessen Ritornellanfang frisch erfunden ist:



In mancher Beziehung lehnt sich das Konzert an Graun an, beispielsweise in der Melodik dieses Kopfthemas:



Abweichend vom gewöhnlichen Berliner Typus ist jedoch die Orchesterbesetzung: die für das Berliner Cembalokonzert typische Viola als selbständige Mittelstimme fehlt. Das Vorhandensein eines Baßinstrumentes, Fagott oder

[1]) Herausgeg. von Schneider, Berlin 1910, S. 428.

Cello, gilt wohl als selbstverständlich, wenn ein solches auch nicht vermerkt ist. Außerdem weicht das Konzert von der Berliner Form durch die Tonartengleichheit ab: alle drei Sätze stehen in *D*-Dur. So könnte man daran zweifeln, daß es überhaupt von Friedrich dem Großen geschrieben ist. Der Kopist mag einen Fehler begangen haben und die Widmung für den Autornamen gehalten haben, ein Gedanke, der um so näher liegt, da gerade das Cembalokonzert an diesem sonst so musikliebenden Hofe anscheinend nur wenig gepflegt worden ist.

Während nämlich der Katalog der Königl. Hausbibliothek, herausgegeben von Thouret, Flötenkonzerte in Massen anführt — die Flöte war eben der musikalische Götze des Monarchen —, weist er verschwindend wenig Klavierkonzerte auf: keines von Ph. Em. Bach, ja, nicht einmal eines von Graun ist angeführt. Von diesem mögen immerhin noch Klavierkonzerte zur Aufführung gelangt sein, war er doch ein Liebling des Königs; der Klavierkunst Ph. Em. Bachs aber stand Friedrich II. wesensfremd gegenüber. Doch fanden die Cembalokonzertkomponisten — und fast alle Berliner Meister haben sich auf diesem Gebiete der Komposition betätigt — zur Pflege ihrer Kunst andere musikverständige Kreise, die sich nach der Thronbesteigung entfalteten; denn „nach dem hohen Beispiel des Königs bemühte sich jedermann, zum Wachstum dieser reizenden Kunst das seinige beyzutragen", und „Privatpersonen ließen sichs angelegen seyn, durch Errichtung besonderer musikalischer Gesellschaften den Absichten ihres großen Monarchen beförderlich zu seyn"[1]).

Für diese Kreise schrieben nun hauptsächlich die Berliner Cembalokonzertkomponisten ihre Werke. Ihr Führer war Phil. Em. Bach, von dem es mit Bestimmtheit nicht weniger als 52 begleitete Cembalokonzerte gibt. Von Schaffrath kenne ich 25 bis 30; von Carl Heinrich Graun sind in dem Breitkopfschen Katalog 12 angezeigt, er wird aber sicher noch mehr geschrieben haben. Von Nichelmann stammen wohl ebensoviele oder noch mehr, von Schale sind mir 7 Konzerte bekannt; die anderen Meister: Seyffarth (oder Seifert?), Johann Gottlieb Graun, Franz Benda (der ältere), Kirnberger[2]), Janitsch sind mit weniger Konzerten vertreten. Von einem Kohne, wahrscheinlich August Kohn, einem Schüler Schaffraths, war nur eins aufzufinden. Johann Heinrich Rolle, von 1740—1746, Georg Benda, von 1740—1748, und Johann Christian Bach, von 1750—1754 in Berlin, gehören nur während dieser Zeit zur Berliner Schule. Johann Philipp Sack hat nach Marpurg[3]) auch „verschiedene Concerten und Solos für den Flügel componirt, worinnen

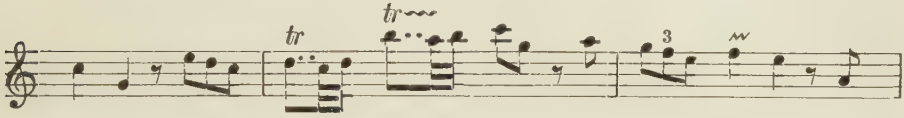
[1]) Forkel, Almanach, S. 179, 1782.

[2]) Nach Marpurg, Beiträge, S. 84, hat er mehrere Konzerte geschrieben.

[3]) Beiträge, S. 507. Von der Hand eines Zeitgenossen steht dabei geschrieben: „Ich habe keine gesehen."

Anmuth und Geschmack herrschen". Erhalten sind wohl keine. In der Thulemeiersammlung Nr. 162 gibt es ein *F*-Dur-Cembalokonzert von Krause. Vielleicht ist dieser identisch mit dem Berliner Advokaten Christian Gottlieb Krause. Jedoch kenne ich dieses Konzert nicht.

Da in Berlin nach 1740 das original unbegleitete Cembalokonzert nur selten vorkam, so nehme ich an, daß den unbegleiteten Konzerten von Marpurg (B.B. P. Mus. ms. 295):



und Quantz (Bibliothek Wolffenbüttel) begleitete zugrunde gelegen haben. Stand kein begleitendes Orchester zur Verfügung, so konnte man viele Konzerte auch ohne Orchester aufführen, indem der Cembalist die Tutti durch stärkeres Spielen — durch Auslösung eines Forteregisters am Cembalo oder durch Benutzung einer zweiten Klaviatur — hervorhob[1]). Solche „Klavierauszüge" von Konzerten finden sich in großer Anzahl, und häufig wurde schon von vornherein die Cembalostimme daraufhin eingerichtet. Die Kennzeichen für solche Stimmen sind das Fehlen des bezifferten Basses und der vollständig ausgeschriebene Orchesterpart in den Tutti. Der Nürnberger Agrell schreibt ausdrücklich einigen seiner Konzerte vor: „Tal maniera di poterlo suonare anche a Cembalo solo senza gl' altri stromenti" (B.-B. Mus. ms. 350). Philipp Emanuel Bach hat nur ein original unbegleitetes Konzert geschrieben: in den „Klavierstücken verschiedener Art", erste Sammlung[2]).

Alle die vorgenannten Meister bilden nun zusammen den Berliner Konzerttypus aus, der 25 Jahre lang, von etwa 1740—1765, sein eigenes Gesicht hatte.

2. Der Typus des Berliner Cembalokonzerts von 1740 bis um 1765.

Das Solokonzert hat in den hundert Jahren seiner Blütezeit (1700—1800) verschiedene Entwicklungsstadien durchgemacht, die durch das wechselnde Verhältnis vom Tutti zum Solo gekennzeichnet werden. Bis etwa um das Jahr 1740 ist das Soloinstrument nichts anderes als eine Art solistisches Orchesterinstrument, das nur auf wenige Takte aus dem Tutti heraustritt. Johann Seb. Bach und Vivaldi vertreten diese Art des Konzertierens. Bachsche Cembalokonzerte enthalten keine scharfe Trennung von Tutti und Solo, auch fehlen bei ihnen häufig die abschließenden Kadenzen nach den Ritor-

[1]) Es will mir nicht einleuchten, wenn Quantz sagt, S. 225, daß Forte durch stärkeres Anschlagen und Piano durch Mäßigung des Anschlages auf dem Cembalo erreicht werden kann. Dagegen hat man gut ein Tutti wiedergeben können durch Vermehrung der Stimmen.

[2]) Siehe Wtq., S. 35.

nellen. Er läßt das Cembalo ununterbrochen spielen. Solistisch ist es, wenn es zum begleitenden Orchester die führende Melodie spielt, begleitend nur, wenn es durch Verzierungen und Figurationen ein Orchesterritornell untermalt. Man weiß oft nicht, ob man ein Solo als Tutti oder ein Tutti als Solo bezeichnen soll. Schon anders dagegen bei Vivaldi. Bei ihm tritt die Scheidung von Tutti und Solo viel deutlicher zutage, die Ritornelle werden gewöhnlich durch eine Kadenz beschlossen. Sonst aber sind auch bei ihm die Solopartien nicht sehr entwickelt. In dieser ganzen Periode, bei Bach wie bei Vivaldi, ist das Orchester wegen der Wucht seiner Ritornelle den Soli überlegen. Nach 1740 aber tritt in Norddeutschland das Solo dem Tutti gleichwertig gegenüber. Das Wettstreiten dieser beiden Instrumentalparteien ist bedeutend verschärft worden, da das Solo häufig lange Strecken unbegleitet spielt. Im zweiten Solo der Ecksätze feiert dieses „Konzertieren", Wettstreiten, durch das taktweise Abwechseln von Tutti und Solo wahre Orgien. Gruppe gegen Gruppe, Tutti gegen Solo, das ist das Prinzip des norddeutschen Konzertierens, der norddeutsche „Konzertatstil". Geht dieses Abwechseln schnell hintereinander vor sich, so sind für die kurzen Tutti meistens im Cembalo Pausen vorgeschrieben. Dieses ist die reinste Art des Konzertierens. Im andern Falle aber, wenn Solo und Orchester sich erst nach längeren Perioden ablösen, wie im ersten Solo, muß das Solocembalo, falls kein zweites Cembalo mitwirkt, als generalbaßspielendes Instrument tätig sein. Hierdurch wird der Gegensatz von Tutti und Solo geschwächt. Scheibe empfindet dies nicht als Mangel, denn er sagt[1]), daß die Solostimme, einerlei ob Cembalo, Flöte oder Violine usw., während der Ritornelle schweigen oder mitspielen könne, je „nachdem es nämlich der Komponist für gut hält". Quantz dagegen[2]) rät den konzertierenden Flötisten besonders in einem Arioso, das gedämpft und piano von den Streichern begleitet wird, die Ritornelle nicht mitzuspielen, denn solches würde „eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt, so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel besseren Eindruck machen, als sonst geschehen würde". Für andere Soloinstrumente war es angängig, daß sie während der Ritornelle pausierten; aber das Cembalo hatte neben seiner Stellung als Soloinstrument immer noch die eines untergeordneten Orchesterinstruments; denn das Orchester der Berliner Schule verlangte noch ein Generalbaßinstrument. So war der Solist genötigt, falls kein anderes Cembalo vorhanden war, die Ritornelle mitzuspielen.

Ein anderer Kontrast zwischen Tutti und Solo kommt durch die verschiedene, zuweilen sogar gegensätzliche Thematik zustande. Nichelmann und Ph. Em. Bach gehen häufig soweit, daß das Cembalo auch nicht das kleinste

[1]) S. 631.
[2]) S. 173.

Motiv dem Ritornell entnimmt. Doch ist dies nicht die Regel. Es kommt ebensooft vor, daß das Solo seine Motive aus dem Ritornell holt. Quantz sagt darüber[1]): „Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend, noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen."

Das Größenverhältnis der Soli zu den Ritornellen ist ungefähr gleich zu gleich; eher ist ein Solo an Taktzahl überlegen.

Das Berliner Cembalokonzert ist ausnahmslos dreisätzig: Schnell — Langsam — Schnell. Die Tonarten der Ecksätze, die immer gleich sind, erfordern nie mehr als höchstens vier Vorzeichen. Der zweite Satz steht gewöhnlich in der Unterdominante, Ober- oder Unterterz des ersten Satzes, selten in der Dominante. Bei Ph. Em. Bach kommt die Dominanttonart im zweiten Satze überhaupt nicht vor[2]). Die beiden Ecksätze weisen in formaler Hinsicht Beziehungen zueinander auf. In Tempo, Taktart und Charakter sind sie jedoch gewöhnlich verschieden. Wenn der erste Satz im Allegro steht, steht der dritte gewöhnlich im Presto. Der erste Satz steht meistens im geraden Takt. „Der Trippeltact wird überhaupt wenig zum ersten Satz gebrauchet"[3]). Auch sonst finden wir die Forderungen Quantz' betreffs der Taktarten im Cembalokonzert erfüllt: „Niemals müssen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart gesetzet werden", und „niemals darf der letzte Satz im gemeinen graden Tacte stehen: weil dieser zu ernsthaft wäre und sich also ebensowenig zum letzten Satz schicken würde, als der Zweiviertheil- oder gar ein geschwinder Trippeltact bey dem ersten Satze eine gute Wirkung thun würde".[4]) Unter „gemeinen geraden Tacte" versteht Quantz nur den Vierviertelteltakt. Im Charakter ist der dritte Satz immer heiterer als der erste. Er hat häufig etwas Volkstümliches, Tanzmäßiges an sich. Das Rondo kommt im Berliner Cembalokonzert als dritter Satz nicht vor, später allerdings rondoähnliche Gebilde. Noch 1784 schreibt Ph. Em. Bach aus Hamburg in einem Briefe an den Advokaten Grave in Greifswald: „In einem Concerte ein Rondeau anzubringen habe ich noch nicht versucht"[5]).

Über den zweiten Satz können wir wieder Quantz reden lassen[6]): „Um die Leidenschaften zu erregen und wieder zu stillen, giebt das Adagio mehr Gelegenheit an die Hand, als das Allegro. In vorigen Zeiten wurde das Adagio mehrenteils sehr trocken und platt und mehr harmonisch als melodisch gesetzet. Die Componisten überließen den Ausführern das, was von ihnen erfordert

---

[1]) S. 296.

[2]) Mit Ausnahme des viersätzigen c-moll-Konzerts vom Jahre 1772, das der Berliner Zeit nicht mehr angehört.

[3]) Quantz, S. 297.

[4]) Quantz, S. 299.

[5]) Aus Bitter.

[6]) S. 298.

wurde, nämlich die Melodie singbar zu machen“... Seit einigen Zeiten habe man angefangen, so sagt er weiter, „das Adagio mehr singend zu setzen“. Und weiter: „Weil aber das Adagio, unter den der Musik nicht kundigen Zuhörern, gemeiniglich nicht so viele Liebhaber findet, als das Allegro: So muß der Componist solches, auch denen in der Musik nicht erfahrenen Zuhörern, auf alle mögliche Weise gefällig zu machen suchen. Er muß sich in den Ritornellen als in den Solosätzen, der möglichsten Kürze befleißigen.“ Doch haben sich die Berliner Cembalokonzertkomponisten wenig um diesen Rat Quantz' gekümmert; denn in den Cembalokonzerten sind die Mittelsätze oft länger als die Ecksätze, besonders bei Ph. Em. Bach. Meistens spielen die Streicher in dem zweiten Satz eines Konzerts „Con sordini“.

Rein musikalische Formen, wie etwa der Suitensatz oder die Sonate, kommen im Berliner Konzert nicht zur Anwendung, aus dem einfachen Grunde, weil sie den Dualismus der Klangkörper nicht in sich vereinigen können. Der Berliner Konzertsatz hat direkt von dem Urprinzip des Konzertierens: Gruppe und Gruppe, Tutti und Solo gegeneinander auszuspielen, seine Form erhalten; und ist deshalb die vollkommenste, idealste Konzertform, die überhaupt denkbar ist. Jeder der drei Sätze wird durch drei, vier oder fünf große Ritornelle aufgebaut, die miteinander durch die dazwischenliegenden Soli verbunden sind. Die Dreizahl der Ritornelle ist in den Ecksätzen selten: Der einzige Fall, der mir bekannt ist, ist das *A*-Dur-Konzert (Mus. ms. $\frac{11165}{3}$ B.B.) von Nichelmann. Am häufigsten finden wir vier Ritornelle. So hat die Form des Satzes „eine sehr starke Ähnlichkeit mit einer wohlgesetzten Arie“[1]). Der Typus eines Berliner Ecksatzes würde etwa so aussehen:

I. Ritornell: 20—30 Takte.
I. Solo: a) Kurzes Solo, 6—8 Takte, vom Orchester unbegleitet.
b) Nebenritornell, etwa 4 Takte. Haupttonart.
c) Längeres Solo, ab und zu begleitet, etwa 30 Takte.
II. Ritornell: 10—20 Takte. Dominante oder Parallele.
II. Solo: 30—35 Takte. Höchstens ein- oder zweimal von Nebenritornellen auf 2—4 Takte unterbrochen, wenig konzertierend.,
III. Ritornell: 5—10 Takte. Haupttonart oder terzverwandte Tonart.
III. Solo: a) Langes Solo; 30 Takte.
b) Nebenritornell. Etwa 4—6 Takte, Haupttonart. Dieses Nebenritornell hat häufig Hauptritornellcharakter, besonders wenn das folgende Solo noch sehr lang ist und wenn das dritte Ritornell nicht in der Haupttonart steht. In diesem Falle hätte das ganze Konzert dann 5 Ritornelle.
c) Kurzes oder langes Solo.
IV. Ritornell: 10 Takte. Schluß des I. Ritornells.

Nur die Mittelsätze verzichten gelegentlich auf die formgebenden Ritornelle: wenn sie instrumental rezitativisch auftreten. Doch dieses ist eine Aus-

[1]) Scheibe, S. 632.

nahme und mir höchstens drei- oder viermal vorgekommen[1]). An der Drei- oder Vierzahl der Ritornelle im Mittelsatze können wir ein Cembalokonzert als zur norddeutschen Schule gehörig erkennen. Ein süddeutscher Konzertmittelsatz hat in der Regel keine Ritornelle. Aber auch im norddeutschen Konzert sind sie im zweiten Satze nur kurz und nicht so prägnant wie in den Ecksätzen.

Die Ritornelle sind die Pfeiler des Satzgebäudes. Durch die majestätische Wucht ihrer Thematik in den Ecksätzen wirken sie nicht nur formzwingend, sondern herrschend. Das Anfangsritornell ist das längste. Die folgenden Ritornelle, die mit Ausnahme des vierten bis zum Schluß an Taktzahl kleiner werden, wiederholen dieses in verwandten Tonarten. Das zweite Ritornell steht immer in der Dominante, in Mollkonzerten jedoch meistens in der Paralleltonart. Das dritte Ritornell kann in der Haupttonart oder in einer andern, etwa terzverwandten Tonart, stehen. Häufig beginnt es auch mit einer terzverwandten und schließt nach einer Modulation in der Haupttonart. Das vierte Ritornell (Schlußritornell) steht natürlich in der Haupttonart und wiederholt gewöhnlich einen langen Teil des Schlusses vom ersten Ritornell. Alle Ritornelle, auch die kleinen, zwei bis vier Takte langen Tutti, die gelegentlich in die Soli eingestreut sind, erhalten ihr thematisches Material nur aus dem Anfangsritornell. Äußerst selten kommt es vor, daß das Orchester einmal ein Solomotiv aufnimmt oder neues motivisches Material bringt. Sind fünf Ritornelle in dem Konzertsatz vorhanden, so steht das vorletzte immer in der Haupttonart des Satzes.

Es kann vorkommen, daß die in die Soli eingestreuten Tutti auch länger sind als vier oder sechs Takte. In diesem Falle ist es oft schwer zu erkennen, ob wir es mit einem Ritornell oder nur mit einem Tutti zu tun haben. Es ist kennzeichnend für diese Nebenritornelle oder Tutti, daß sie nicht in einer neuen Tonart auftreten, sondern immer in der eines vorangegangenen Hauptritornells: ausgenommen ein kurzes Tutti, das häufig als eine Art Trugschlußritornell in der Tonart des wahren Schlußritornells kurz vor diesem auftritt. Andere Kennzeichen solcher Nebenritornelle sind das Fehlen einer Kadenz, das unmittelbare Übergehen in das Solo, das Auftreten kurz nach einem Hauptritornell, die Kürze, gemessen an zwei das Tutti einschließenden Hauptritornellen, und eine Modulation innerhalb des Tutti. Im zweiten Solo sind besonders viele solcher Nebenritornelle. In der Berliner Schule arbeiten am häufigsten noch Ph. Em. Bach und Nichelmann, beide auf Joh. Seb. Bach fußend, mit dieser Art von Ritornellen; Graun, Schaffrath, wohl auch Schale und die anderen Konzertkomponisten, die zur Hauptsache sich Tartini zum

---

[1]) Siehe Ph. Em. Bach Wtq. 31, Schaffrath Mus. ms. $\frac{19750}{2}$ B.B. und Schale Mus. ms, $\frac{19758}{3}$ B.B.

Vorbild genommen haben, weniger; sie unterbrechen die Soli seltener; daher ist die Form ihres Konzertsatzes viel klarer zu erkennen.

Die Soli verbinden die Ritornelle. Ihnen fällt daher die Aufgabe des Modulierens zu, damit das folgende Ritornell in einer anderen Tonart auftreten kann. Das erste und letzte Solo stehen zueinander in Beziehung, da das letzte gewöhnlich einen langen Teil des Schlusses vom ersten Solo, natürlich nicht wie dieser in der Dominante bzw. Parallele, sondern in der Haupttonart wiederholt. Doch hat daneben das letzte Solo auch noch Beziehungen zum mittleren, indem es von diesem, wie meistens bei Ph. Em. Bach, einen langen virtuosen Teil wiederholt. Quantz sagt dazu[1]): „Man darf nicht mit lauter neuen Gedanken schließen: Man muß vielmehr die gefälligsten Gedanken von dem, was vorher gehört worden, im letzten Solosatze wiederholen." Doch kommt dieses Prinzip erst in den vierziger Jahren auf. Die frühen Konzerte, besonders die der Graunschen Richtung, bringen für gewöhnlich in jedem Solo neue Gedanken, ohne vorherige zu wiederholen. Das mittlere Solo oder, falls fünf Ritornelle vorhanden sind, die beiden mittleren Soli, tragen bei Ph. Em. Bach und Nichelmann den Charakter einer Durchführung: Das Kopfmotiv wird hier meistens zerlegt in kleinere Motive, die dann im lebhaften Abwechslungsspiel im Tutti und Solo auftreten. Bei den Meistern der Graunschen Richtung gibt das zweite Solo hauptsächlich dem Virtuosen Gelegenheit, sein technisches Können zu zeigen. Eine Durchführung tritt daher bei ihnen nicht so stark zutage. Die Anlage der Soli im Berliner Cembalokonzert ähnelt, wie aus dem vorigen ersichtlich, schon der Sonatenform:

I. Solo. Tonika — Dominante.
II. Solo. Durchführung. Modulierend.
III. Solo. Veränderte Reprise. Schluß des I. Solos, aber in der Tonika.

Der Aufbau der Tutti und Soli geschieht im Berliner Konzert durch Reihung einzelner Glieder. Joh. Seb. Bach, Vivaldi und die anderen Konzertkomponisten, die der Zeit vor 1740 angehören, kennen bis zu einem gewissen Grade noch nicht das Prinzip der kontrastierenden Reihung. Sie spinnen ihre Musik aus, ohne wesentliche Gegensätze zu bringen, denn die „Leidenschaften aufzuregen" verbot die Ästhetik jener Zeit. Um einer Monotonie aus dem Wege zu gehen, waren die Alten daher gezwungen, Klangmassen gegeneinander auszuspielen, die nur dynamisch, aber nicht rein musikalisch kontrastierten. Um 1740 tritt eine entscheidende Wendung ein: Was vorher verpönt war, wurde jetzt zum Bedürfnis. Nun bricht immer stärker der Subjektivismus in der Musik durch. Die Zeit verlangt ein Sichausleben in sinnlich-schöner Melodik. Der Spieler wie der Zuhörer wollen erregt sein von leidenschaftlicher Musik. Die dramatische Steigerung entsteht, und rein musikalische Kontraste werden von jetzt ab ein Bedürfnis. Zunächst fängt man an, sechs-

[1]) S. 297.

bis achttaktige Perioden verschiedenen Stimmungsgehaltes zu kontrastieren; bald, angebahnt durch die Mannheimer, tritt sogar eine Kontrastierung innerhalb eines Themas auf. Dieses letztere Prinzip finden wir jedoch im Konzert der Berliner Schule noch nicht; sie begnügt sich während der 25jährigen Dauer ihres Bestehens mit dem Prinzip der kontrastierenden Reihung. Nach diesem Prinzip sind Ritornelle und Soli aufgebaut.

Wenn Quantz sagt[1]), — das Ritornell müsse wenigstens aus zwei Hauptteilen bestehen, der zweite Teil davon, weil man ihn am Ende des Satzes wiederhole und damit schließe, mit den schönsten Gedanken ausgekleidet werden, — so steht er noch auf dem Boden des älteren Konzerts. Das Ritornell des Berliner Cembalokonzerts ist immer drei- oder vierteilig. Nur ganz vereinzelt finden wir, daß das Ritornell sich nicht auf diese Weise gliedern läßt, sondern einen Gedanken von Anfang bis Ende in meistens knapper Form verfolgt. Das sind die noch der frühen Zeit angehörenden Ritornelle[2]). Der Typus des Berliner Ritornells ist von Anfang an mehrteilig. Wahrscheinlich haben die Berliner diese Form Tartini abgelauscht, so wie Quantz vorher von dem Aufbau der Vivaldischen Ritornelle, die er 1714 kennenlernte, so entzückt war, „daß sie ihm in den künftigen Zeiten zu einem guten Muster gedient haben“[3]). Schon das älteste mir bekannte Berliner Cembalokonzert vom Jahre 1737 weist die Form des Tartinischen Ritornells auf.

Während das Vivaldische Ritornell nur zweiteilig ist:

A. Kopfmotiv, Tonika — Halbschluß auf der Dominante,
B. Aufsteigende Sequenzen, modulierend, dann in der Tonika kräftig kadenzierend. Häufig mit kurzer Andeutung des Kopfmotivs,

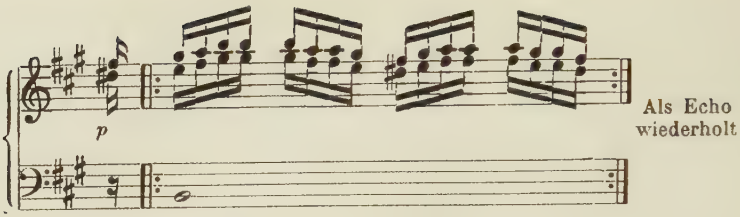
erweitert Tartini das Ritornell um ein drittes Glied, ein Kontrastglied, das er zwischen A und B einschiebt. Dieses ist auch der Typus des Berliner Ritornells, der dann folgendermaßen aussieht:

A. Kopfmotiv, etwa 8 Takte. Halbschluß,
B. Kontrastglied, 4—8 Takte,
C. Sequenzenkette, etwa 8 Takte.
D. Kadenz; häufig Andeutung des Kopfmotivs, etwa 8 Takte.

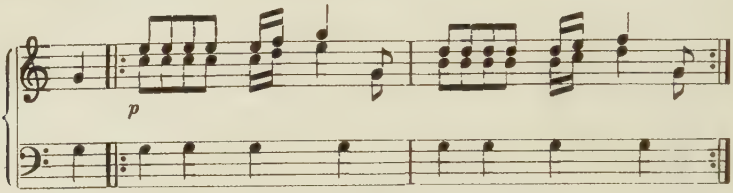
Das Kopfmotiv hat sich seit Vivaldi nur in melodischer Hinsicht geändert: Die straffe Dreiklangsmelodik wird ersetzt durch die sinnlich-süße Tartinis. Interessant ist, wie die Berliner das Kontrastglied häufig beinahe notengetreu von diesem abgeguckt haben. In Tartinis *A*-Dur-Konzert[4]) sieht das Kontrastglied des I. Ritornells folgendermaßen aus:

---

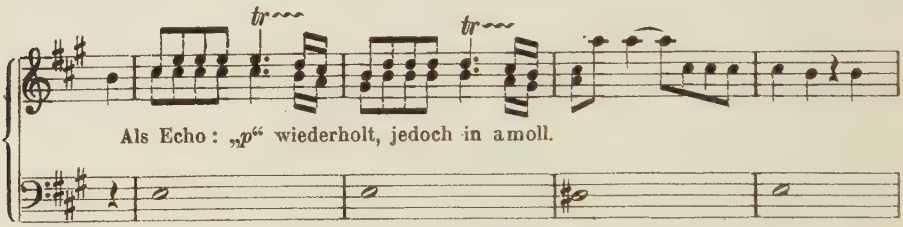
[1]) S. 296.
[2]) Siehe Ph. Em. Bachs I. Konzert.
[3]) Marpurg, S. 205.
[4]) Herausgeg. von Robert Reitz.



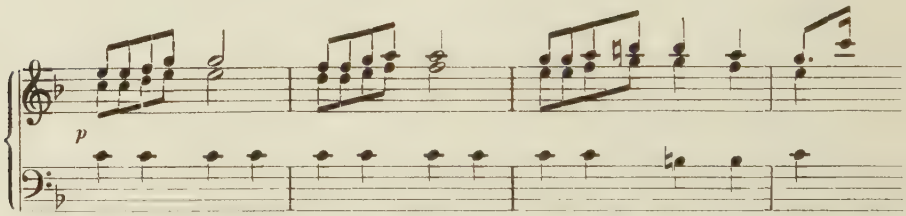
Im Konzert vom Jahre 1737 von Graun:



Im *A*-Dur-Konzert (A. Bibl. 517) von Nichelmann:



Bei Schale (B.B. Mus. ms. $\frac{19758}{3}$):



Dieses Beispiel weicht jedoch ein wenig von dem Typus ab, weil es aufwärts sequenziert.

Aus diesem Kontrastglied bildet sich später, nachdem die Sonatenform in das Konzert eingedrungen ist, das zweite Thema. Die Kennzeichen für diese Kontrastglieder sind bei den Berlinern: „p“, die Melodik in Terzen, die Echowiederholungen, die ruhenden oder auch ganz aussetzenden Bässe; die tiefste Stimme wird meistens von der Bratsche gespielt. So bildet dieses Glied einen starken Kontrast zu dem Kopfmotiv.

Das Sequenzenglied des Ritornells beschäftigt wieder alle Orchesterinstrumente. Häufig ist dieses Sequenzenglied kanonisch-imitierend auf-

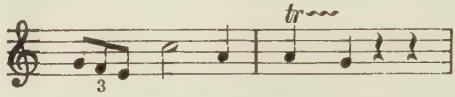
gebaut, wobei das Kopfmotiv durchgeführt und zerlegt wird. Das vierte Glied ist das Schlußglied, das das Kopfmotiv in der Regel wiederholt und unisono in der Tonika schließt.

Die Ritornelle der Schlußsätze haben häufig eine liedformähnliche Gestalt: $\frac{\text{A—B (a, b, c)}}{\text{Tutti}} \; \frac{\text{A}}{\text{Solo}}$. Das B-Glied setzt sich jedoch aus mehreren kleineren Gliedern zusammen, wodurch die Spannung erhöht wird, so daß das A-Glied kräftig vorbereitet im Solo wieder auftritt. Eine nicht seltene Abart des eigentlichen Ritornells bilden die vom Solo durchbrochenen. Diese treten als nur mittlere auf und wiederholen wie immer das Anfangsritornell, doch so, daß die Wiederholung nicht nur vom Tutti ausgeführt wird, sondern auch vom Solo. Anfang und Schluß dieser Ritornelle werden vom Orchester gespielt, das Solo übernimmt dann das Mittelglied. Die Ritornelle der Mittelsätze sind nicht wie die der Ecksätze gebaut. Jene sind kürzer, meistens nur 6—12 Takte lang, häufig nur eine gewöhnliche achttaktige Periode.

Wie für die Ritornelle, sollte das Prinzip der kontrastierenden Reihung auch für die Soli von großer Bedeutung werden; denn mit dessen Aufkommen um 1740 ist das schnelle Abwechselungsspiel, das die Alten übten, nicht mehr nötig, da schon innerhalb der beiden wettstreitenden Parteien, Tutti und Soli, rein musikalische Kontraste vorhanden sind. Das Solo wird nun bedeutend verlängert, ja häufig überhaupt nicht durch Nebenritornelle unterbrochen. Tartini gilt hier wieder als der Neuerer: Die drei Soli treten ununterbrochen, in klarer, breiter Form den vier Tutti gegenüber. Graun und seine Anhänger übernehmen diese Form unverändert von Tartini. Die Meister der Ph. Em. Bachschen Richtung versuchen, diese neue Form mit der alten Konzertform zu vereinigen, und auf diese Weise entstehen Gebilde, die als die vollkommensten Konzertformen angesehen werden müssen. Die Verschmelzung des alten mit dem neuen Konzertprinzip geschieht bei Ph. Em. Bach und Nichelmann folgendermaßen: zwischen zwei kontrastierenden Perioden im Solo wird jedesmal ein kurzes oder auch längeres Tutti eingeschoben: das Nebenritornell, häufig ein ganzes Glied des ersten Ritornells, etwa das Kontrastglied. Nichelmann erweitert diese Nebenritornelle derartig, daß man sie kaum von den Hauptritornellen unterscheiden kann. Immer aber merkt man noch das Wettstreiten beider Instrumentalparteien heraus, was bei vielen Konzerten der Tartinischen Richtung fast unmöglich ist. Mit Tartini hört das wahre Konzertieren auf, mit ihm wird das Konzert zu einem Bravourstück für die Virtuosen.

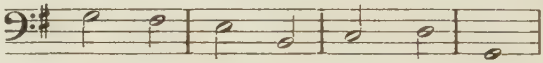
In der Berliner Schule ist es nicht möglich, die Graunsche Richtung streng von der Bachschen zu trennen. Ph. Em. Bach arbeitet auch in der Form Grauns und umgekehrt.

Die Art der Melodik beginnt zu einem festen Typus zu erstarren. Sie ist eine Kombination von italienischer Süßigkeit und deutschem Geiste. Besonders wiederum Tartini galt hierin den Berlinern als Vorbild. Wendungen wie diese:

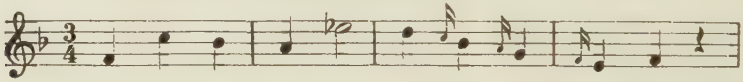


finden sich massenhaft bei diesen und jenem. Der Lombardische Rhythmus wie Sextensprünge in der Melodie[1]) werden bis zur Geschmacklosigkeit angewandt. Karl Heinr. Graun ist der Hauptvertreter dieser süßlichen, kraftlosen Melodie. Ph. Em. Bach ist wohl der einzige, den wir hier ausnehmen müssen. Seine Melodik trägt wirklich eigene Züge.

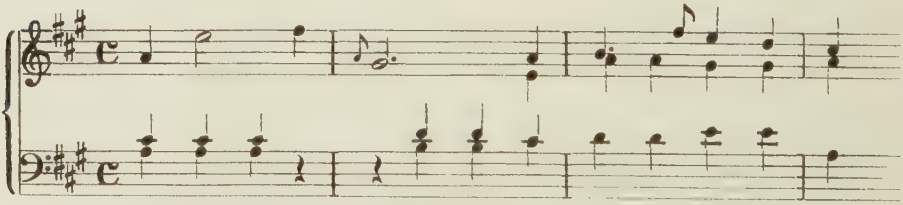
Das Kopfmotiv der frühen Berliner Klavierkonzerte steht häufig über diesem Baß:



Ph. Em. Bach macht hier wiederum eine Ausnahme. Das Kopfmotiv der Mittelsätze wendet sich nicht selten, auch bei Ph. Em. Bach, schon nach dem zweiten Takte durch die kleine Septime zur Unterdominante. Als Beispiel diene Kohnes *C*-Dur-Konzert zweiter Satz:



Ist das thematische Material im Tutti und Solo verschieden, so beginnt der Cembalist sein erstes Solo meistens mit einer Kantilene zu ruhigen zwei- oder dreistimmigen Akkorden:



Nichelmanns *A*-Dur-Konzert, I. Satz, I. Solo, A.Bibl. 517:

Dies ist ein sicheres Kennzeichen für ein norddeutsches Konzert. Die lebhafteren süddeutschen und romanischen Komponisten ziehen an solchen Stellen leicht bewegte Bässe vor, etwa:

[1]) Siehe obiges Motiv.

Eine präzise Viertaktigkeit ist im Berliner Konzert noch nicht immer ausgeprägt. Doch verlangt Quantz schon[1]): „Man muß das Metrum, so wie man es angefangen hat, es sey zu ganzen oder halben Tacten, oder im Trippeltacte zu zween, vier oder acht Tacten zu unterhalten suchen". „Im Trippeltacte wird bei einem Arioso, wenn in demselben die Melodie öftere Abschnitte leidet, die Cäsur zu drey und zween Tacten nacheinander zugelassen." Weiter sagt er[2]): „Im letzten Satz müssen die Haupteinschnitte auf den vierten und achten Tact fallen." Damit erhält der letzte Satz häufig einen tanzartigen, volkstümlichen Charakter.

Zur Fortspinnung einer Melodie brauchen alle Berliner das Mittel der Sequenz, oft im Übermaß.

Der Klaviersatz der Berliner Konzertkomponisten ist bei Ph. Em. Bach und Nichelmann ausgezeichnet. Alle anderen Meister, besonders in den vierziger Jahren, passen sich größtenteils der Natur des Instrumentes nur wenig an: die linke Hand begnügt sich mit dem Baß, während die rechte Läufe und Melodien spielt, die häufig fast violinmäßig erfunden sind. Nichelmann bezeichnet sogar sein Violinkonzert (*A*-Dur A.Bibl. 518 Autogr.) als „Concert per il Cembalo conc:". Die Violinstimme muß sich hier der Cembalist improvisatorisch auf sein Instrument übertragen. Allmählich jedoch ahmen die anderen Komponisten den Klaviersatz Ph. Em. Bachs nach. Aber noch 1774 klagt Reichardt über den Berlinischen Klaviersatz in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden"[3]): „Es ist nur fehlerhaft, daß der größte Teil der Komponisten unter uns noch immer jener (der alten) Spielart gemäß schreiben, da sie die bessere Art Bachens kennen." Ph. Em. Bachs Klaviersatz galt für vorbildlich: Selbst Wagenseil, der Wiener Meister, der die Natur des Cembalo genau kannte und „beide Fäuste in rasche Bewegung setzte", stand ihm nach. „Sein (Wagenseils) Fingersatz ist der Natur so ziemlich angemessen; doch reicht er bei weitem nicht an den Bachischen"[4]). Albertibässe kommen in den Berliner Konzerten kaum vor, bei Ph. Em. Bach überhaupt nicht.

Solokadenzen stehen meist am Ende des letzten Solos aller drei Sätze, aber sie kommen auch am Schlusse anderer Soli vor. Bei Nichelmann finden wir häufig nicht weniger als drei Kadenzen in einem Konzertsatz.

Quantz[5]) unterscheidet „zwo Gattungen" der Kammerkonzerte. „Einige (Konzerte) verlangen so wie das Concerto grosso, ein starkes, die andern aber ein schwaches Accompagnement." Der Charakter des Konzerts entscheidet hier. Das „schwache Accompagnement", das bei weitem am häufigsten an-

1) S. 296.
2) S. 300.
3) II. Teil, S. 21.
4) Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.
5) S. 295.

zutreffen ist, besteht aus „Violino primo, Violino secondo, Viola e Basso"; beim „starken" treten Bläser hinzu, etwa zwei Hörner, zwei Flöten und Fagotte. Diese „für das große" gesetzten „einfachen" Konzerte sind ernsthaften Charakters und wurden in Sälen aufgeführt, da ihre Harmonien langsam, nur von Takt zu Takt wechseln. Schnell wechselnde Harmonien ließe, meint Quantz, die Akustik der Säle nicht zu. Die kleinen Kammerkonzerte haben mehr „tändelnden" Charakter[1]), und ihre Harmonien wechseln häufiger. Deshalb wurden diese Konzerte in kleineren Räumen zu Gehör gebracht. Das Cembalokonzert ist größtenteils als „kleines Kammerkonzert" mit „schwachem Accompagnement" gepflegt worden. Der Klang eines Cembalos war zu schwach und zu dünn, um ein „starkes Accompagnement" zu übertönen. Das Streichorchester des schwachen Accompagnements besteht nach Scheibe[2]) „insgemein aus zwo Geigen, einer Bratsche und einem Grundbasse". Bei der Aufführung eines Konzertes wurden diese Stimmen jedoch nach „Gutbefinden, aber auch nach der Menge der vorhandenen Musikanten, doppelt oder mehrfach besetzet". Noch 1767, nachdem man schon anfing, die Begleitung im norddeutschen Cembalokonzert stärker zu instrumentieren, schreibt Samuel Petri in seiner „Anleitung zur praktischen Musik": „Wenn ein Clavier-, Flöten-, Violin- etc. Konzert gespielet wird, tut man besser, wenn man jede Stimme nur einzeln und zwar mit den besten Musicis besetzt, die in Bachischen, Quantzischen, oder Bendaischen und dergleichen wichtigen Concerts nicht eine Note unexprimirt lassen und der Concertstimme ihre Arbeit ungemein erleichtern durch ihre Accuratesse." Doch in einigen Berliner Cembalokonzerten finden wir auch ein „starkes Accompagnement", besonders in Doppelkonzerten.

Der Orchestersatz eines Ritornells ist zwei- oder drei-, höchstens vierstimmig. Die Zeit verlangte einen durchsichtigen Satz. Quantz sagt[2]): „Man mache nicht mehr Mittelstimmen, als es die Hauptstimme erlaubet; denn es tut oftmals bessere Wirkung, wenn man die Hauptstimmen verdoppelt; als wenn man die Mittelstimmen hineinzwingt."

3. Philipp Emanuel Bach als Konzertkomponist[3]).

Cembalokonzerte.

Mit Ausnahme von Wtq.[4]) I. 21, das nirgends aufzufinden war, sowie Wtq. I. 22, das ich aber als Flöten-, und Wtq. I. 40, das ich als Oboekonzert kenne, sind mir alle Cembalokonzerte Ph. Em. Bachs zu Gesicht gekommen:

[1]) Quantz, S. 300.

[2]) S. 631.

[3]) Ich verweise auf meinen Dez. 1927 in der Zeitschrift für Musikwissenschaft erscheinenden Aufsatz: „Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts", in dem ich das Konzertschaffen Ph. E. Bachs in großen Zügen und teils unter neuen Gesichtspunkten schildere.

[4]) Wtq. = Wotquenne.

B. B. Partituren und Autographen:
Mus. ms. P. 235, 239, 352—356, 438, 708—715.
Mus. ms. Bach 1006.
Stimmen:
Mus. ms. P. 768—769.

A. Bibl. 71.

Sg. Ak. Partituren, Autographen und Stimmen:
D. II. 1465 Wtq. Nr. 9, 16, 1, 6, 19, 35.
1471 Wtq. Nr. 32.
1470 Wtq. Nr. 31.
1469 Wtq. Nr. 34.
1468 Wtq. Nr. 8.
1467 Wtq. Nr. 4, 28, 37, 20.
1466 Wtq. Nr. 12, 43 *D*, 43 *C*, 43 *Es*, 23.
1473 Wtq. Nr. 47.
1472 Wtq. Nr. 2, 33, 3, 41, 18, 30, 46, 10, 42, 29, 25, 17, 15, 38, 11, 14, 16, 27.

Die Entstehung der Ph. Em. Bachschen Konzerte verteilt sich ungleichmäßig auf die Lebenszeit des Meisters. An Hand eines chronologischen Verzeichnisses[1]) können wir das An- und Abschwellen des Bedürfnisses der Zeit nach Cembalokonzerten erkennen; denn Bach hat, wie er selber gesagt hat, größtenteils nach Aufträgen gearbeitet. Man könnte vielleicht vier Perioden in der Entwicklung des Bachschen Konzerts unterscheiden: die erste (bis 1737), die durch die Jugendwerke bezeichnet ist, die zweite (1738—1759), die quantitativ fruchtbarste Periode, in der der Typus seines Konzerts endgültig ausgebildet wird, schließlich aber erstarrt, die dritte (1762—1767), in der Bach sich von der alten Form abwendet, und endlich die Hamburger, deren Konzerte ein gänzlich neues Gesicht tragen. Diese Perioden sind jedoch nicht scharf gegeneinander abgegrenzt, sondern gehen allmählich ineinander über.

Von keinem der Klavierkonzerte Bachs kann man sagen, daß es irgendeiner Richtung, etwa der Tartinischen oder der Vivaldischen, wirklich angehöre. Bach schafft sich durch die Kombination der Prinzipien seiner Vorbilder — Tartini und sein großer Vater — einen neuen Konzertstil. Von seinem Vater übernimmt er das alte Konzertprinzip: schneller, häufiger Wechsel von Orchester und Cembalo; von Tartini die erweiterte Konzertform sowie die Feinheit, Zartheit in der Behandlung des begleitenden Orchesters. Auch in melodischer Beziehung hat Tartini einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf Bach ausgeübt. Letzterer lebte eben in einer Zeit, die im Gegensatz zur vorhergehenden eine sinnliche Melodik forderte.

Da Bach stets nach neuen Formen gestrebt hat — er hat sich nie mit dem einmal Erreichten zufrieden gegeben —, kann der vorher beschriebene Typus des Berliner Konzerts nicht immer für seine Werke in Anwendung kommen. Er verwendet neben der Form: A—B—C—D des Berliner Ritornells häufig

[1]) Etwa des von Wotquenne.

ein ungegliedertes, freigestaltetes Ritornell, wie etwa das Ritornell des ersten Satzes vom ersten Konzert. Diese Art geht wohl noch auf Joh. Seb. Bach zurück. Mit dem gegliederten Ritornell stellt er nun mannigfaltige Versuche an. Wenn A das Kopfmotiv und dessen Verlängerung sein soll, B die Kontrastepisode, C die Sequenzenkette und D die Kadenz, die fast immer das Kopfmotiv wieder aufnimmt, so finden wir nicht selten die Form A—C—B—D. Auch eine dreigliedrige Form des Ritornells kommt häufig vor: A—B—D (A); A—C—D (A), vereinzelt auch eine zweigliedrige Form. Häufig ist die Kontrast- zugleich die Sequenzenperiode.

Wie in den Ritornellen, ist Bach auch in den Soli bemüht, die einzelnen Glieder zu ordnen. Sie sind vielfach auf eine wirkungsvolle Steigerung hin aufgebaut. Das erste Solo fängt meistens einfach und melodisch an, nach einem kurzen Orchestereinwurf setzt dann gewöhnlich ein virtuoser Teil ein, der aus einem bestimmten, virtuosen Motiv entwickelt wird. Das zweite Solo bringt durchweg neues motivisches Material. Es fängt zumeist mit einer Konzertatdurchführung an, dann folgt ein neuer virtuoser Teil, worauf die Durchführung häufig ähnlich wiederholt wird. Natürlich kommt auch dieses ganze zweite Solo in den verschiedensten Modifikationen vor. In nicht wenigen Konzerten fehlt die Durchführung ganz und gar.

Wie kein anderer Meister seiner Zeit hat es Ph. Em. Bach verstanden, das Ritornellmotiv in dem Durchführungsteil zu verarbeiten. Für seine Zeit ist es geradezu erstaunlich, mit welcher Konzentrationskraft Bach diesen Teil entwickelt. Immer ist es das Ritornellkopfmotiv, das verarbeitet wird. Es wird in kleinere Motive zerlegt oder liefert nur den Rhythmus; es erscheint bald im Orchester, bald im Solo; oft — das ist die primitivste Form, die alle Epigonen nachahmen konnten — tritt es in Seqenzen auf. Am häufigsten kommt es aber vor, daß das Orchester das prägnante Kopfmotiv nacheinander in Sequenzen und Modulationen bringt, während das Cembalo virtuose Figurationen dazu ausführt. Wie gesagt, geht diese Art von Konzertatdurchführung in primitiver Gestalt bis auf Joh. Seb. Bach und Vivaldi zurück. Der virtuose Teil des zweiten Solo besteht meistens aus Arpeggien, die in absteigenden Vorhaltseptimenakkorden sequenzieren: dazu spielt das Orchester auch nicht selten einige Ritornellmotive. Eine Durchführung tritt wohl nur dann auf, wenn das Kopfmotiv markant genug ist.

Das dritte Solo eines Bachschen Konzertsatzes setzt sich, wie gewöhnlich im Berliner Typus, aus Bestandteilen der beiden andern Soli zusammen. Ph. Em. Bach wiederholt hier den virtuosen Teil des zweiten und bald darauf den Schluß des ersten Solo. Es kommt auch vor, daß ihm der Schluß des ersten Solo zu nichtig dünkt; dann schiebt er ihn hinaus durch Trugschlüsse oder längere Orgelpunkte und schafft so die nötige Schlußspannung.

Wie man nicht von einem Typus der Bachschen Konzertform reden kann,

so halte ich es auch für unmöglich, einen Typus der Konzertthematik Bachs festzustellen. Ich werde daher bei der Besprechung der einzelnen Werke möglichst viele Beispiele anführen.

Die ersten Cembalokonzerte Ph. Em. Bachs sind schon im Vaterhause wahrscheinlich als Schülerarbeiten komponiert worden. Das I. Konzert von 1733 zeigt deutlich Joh. Seb. Bachsche Züge, der auch auf den alten Handschriften häufig noch als Autor genannt wird, sogar im Breitkopfschen Katalog von 1767. Es gehört noch zum alten Konzerttypus: Die einzelnen Satzglieder, Tutti und Soli, sind sehr kurz und unentwickelt, das Reihungsprinzip ist dem jungen Philipp Emanuel unbekannt, die Begleitung ist verhältnismäßig stark, außer dem Hauptmotiv wird im ganzen Satz nichts wiederholt; es ist wenig „Durchführung" vorhanden, um so mehr kontrapunktische Arbeit in der Begleitung. Das Klaviertechnische scheint ihm in diesem Konzert viel Freude gemacht zu haben, denn er verwendet an technischen Figuren wohl alles, was man damals von einem Virtuosen verlangen konnte: in erster Linie soll der Cembalist sein virtuoses Können zeigen. Die Form des ersten Satzes läßt deutlich vier Ritornelle erkennen. Abweichend von der Melodik der späteren Konzerte Bachs sind die vielen übermäßigen und verminderten Intervallschritte. Der zweite Satz trägt nur melodischen, keinen virtuosen Charakter, weist aber schon galante Einflüsse auf. Der dritte Satz ist bereits viel fortschrittlicher: der rassige Klaviersatz gemahnt an Beethoven. Im ersten Solo tritt ein Kontrastglied auf, und im letzten finden wir ein lebhaftes Abwechseln von Tutti und Solo. 1744 ist dieses Konzert in Berlin umgearbeitet, in welcher Gestalt es mir vorliegt. Wie weit es geändert worden ist, habe ich nicht feststellen können, da ich das ursprüngliche Autograph nicht kenne.

Das 2. Konzert — 1743 umgearbeitet — ist auch noch in Leipzig entstanden: 1734. Es ist schon bedeutend entwickelter als das erste: das zweite Solo des ersten Satzes weist eine Konzertatdurchführung auf und im dritten werden Teile der vorigen Soli wiederholt. Der dritte Satz ist schon eine reife Arbeit. Das ausgezeichnete, übermütige Ritornell zählt 37 Takte und wird als zweites unverkürzt wiederholt. Das humorvolle Solo von 43 Takten wird nur einmal auf vier Takte vom Tutti, das das Kopfmotiv einwirft, unterbrochen. Daraus ließe sich schließen, daß Bach schon mit der neuen Art des Konzertierens, die besonders durch Tartini aufkam, bekannt gewesen sein muß. Die beiden folgenden Soli zeigen aber noch zum großen Teil das alte Konzertprinzip, das fortwährende Abwechseln von Orchester und Cembalo. Das ganze Konzert ist für einen Zwanzigjährigen eine erstaunliche Leistung. Daß es noch lange gefallen hat, beweist eine Kadenz zu diesem Konzert[1]) aus dem Jahre 1819, 85 Jahre nach seiner Entstehung![2]).

[1]) Vielleicht von Zelters Hand?
[2]) Sg. Ak. D II. 1472 a.

Das 3. Konzert ist 1737 in Frankfurt a. d. O. geschrieben und 1745 in Berlin neu bearbeitet[1]). Es zeigt den jungen Bach schon vollkommen im Banne des galanten Stils. Das erste Solo des ersten Satzes wird nach Tartinischer Art nicht von Ritornellmotiven unterbrochen, sondern das Orchester ist nach alter Art noch stark als Begleiter beteiligt. Das zweite Solo wird nur einmal, das dritte Solo zweimal auf je zwei Takte vom Orchester unterbrochen. Das Tartinische Prinzip ist Bach Vorbild gewesen. Im dritten Satze jedoch, besonders in den beiden letzten Soli, lehnt er das Tartinische Prinzip wieder ab: Das letzte Solo dieses Satzes gliedert sich folgendermaßen:

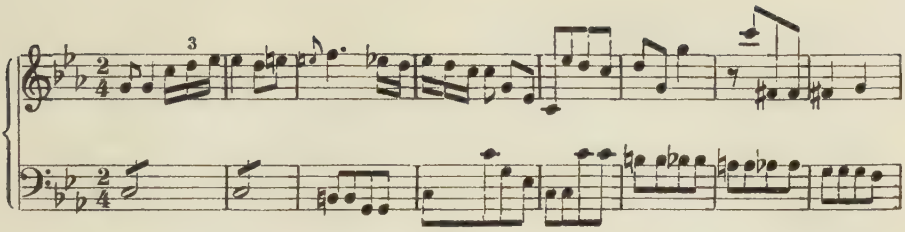
III. Solo:	4 Takte.	Solo.	Ritornellmotiv.	Wenig veränderte Wiederholung des Anfangs vom II. Solo.
	4 Takte.	Tutti.	Fortsetzung desselben.	
	8 Takte.	Solo.	Fortsetzung desselben u. neues Motiv.	
	8 Takte.	Tutti.	Ritornellmotiv.	
	4 Takte.	Solo.	Neues.	
	2 Takte.	Tutti.	Ritornellmotiv.	
	4 Takte.	Solo.	Ritornellmotiv verändert.	
	3 Takte.	Tutti.	Ritornellmotiv.	
	31 Takte.	Solo.	Wiederholung des virtuosen Teils aus dem I. Solo bis zum Schluß. Nur wenig verändert und selbstredend transponiert.	

Man beachte das dauernde Abwechseln von Orchester und Cembalo. Wie in seinen späteren Werken versucht Bach hier schon, im dritten Solo nichts neues zu bringen, sondern Teile vorheriger Soli zu wiederholen.

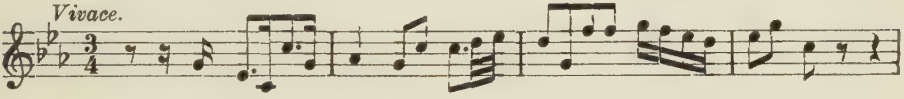
Mit dem 4. Konzert — 1738 komponiert — eröffnet Bach die lange Reihe seiner Berliner Konzerte. In den drei ersten Konzerten war er bemüht, sich mit der Technik des neuen Konzertprinzips vertraut zu machen: hiermit ist es ihm gelungen, sie zu bewältigen. Berlin stand im Zeichen Tartinis, und die beiden Führer der Berliner Schule, Gebrüder Graun, waren begeisterte Verehrer seiner Kunst. So wird Bach Gelegenheit genug gehabt haben, Konzerte der neuen Art zu hören, und sein viertes Konzert ist zweifellos die allerdings noch nicht reife Frucht dieses Studiums. Die Begleitung des Orchesters ist bis aufs äußerste eingeschränkt, und mit Ausnahme des zweiten Solo, das auch später noch den Konzertatcharakter beibehielt, sind die Ritornellmotiveinwürfe sehr spärlich. Die Melodik ist vollkommen im galanten Stil gehalten; ihre undurchblutete Süßlichkeit ist ein Einfluß Grauns.

Das 5. Konzert (Berlin 1739) scheint mir gegenüber den vorigen noch weniger reif. Man erkennt deutlich, wie sich der junge Bach mit den verschiedensten Stilarten auseinandersetzen muß. Gleich am Anfang des ersten Satzes finden wir schon die italienische mit der Joh. Seb. Bachs kombiniert:

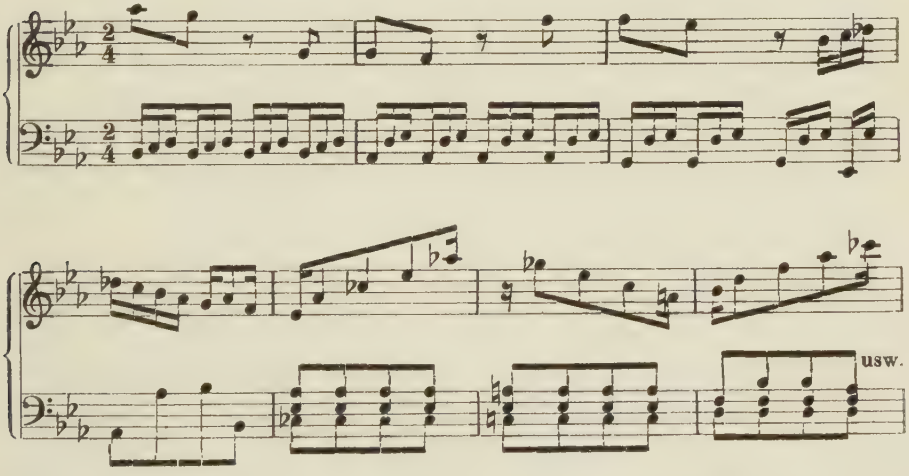
[1]) Bitter.



Man beachte den kurzen Orgelpunkt in den ersten beiden Takten, der geradezu typisch ist für ein Ph. Em. Bachsches Kopfthema. Der zweite Satz trägt fast ein vollkommen Joh. Seb. Bachsches Gesicht, wenn der galante Stil auch ab und zu zutage tritt. Im dritten Satz sehen wir sogar Suiteneinflüsse



Ist in diesem Konzert der Zusammenhang mit der alten Musik auch noch unverkennbar, so sind Stellen wie die folgende:



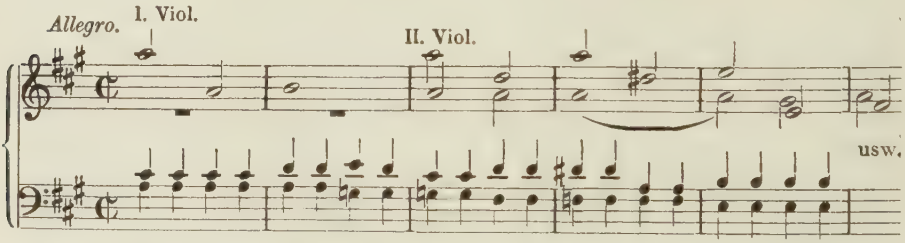
doch vollkommen neuartig. Vielleicht sind sie auch erst 1762, als Bach das Konzert umarbeitete, entstanden. — Im dritten Satz ist auffällig, daß die Soli häufig auf längere Strecken vom Orchester unterbrochen werden.

6. Konzert (Berlin 1740). Der erste Satz, der im nicht häufigen Dreivierteltakt steht, bringt im Tutti und Solo ein absolut verschiedenes motivisches Material. Während das erste Solo nur ein einziges Mal auf zwei Takte von einem Tuttimotiv unterbrochen wird, sonst aber gänzlich unbegleitet ist, kommt im dritten Solo das alte Konzertatprinzip wieder zum Vorschein. Letzteres baut sich folgendermaßen auf:

6 Takte.	Solo.	Neues Virtuoses.	Ein stetes Abwechseln von Orchester und Solo.
9 Takte.	Tutti.	Motiv aus Ritornell.	
6 Takte.	Solo.	Sequenz des vorigen.	
9 Takte.	Tutti.		
2 Takte.	Solo.	Fortsetzung des virtuosen Laufs	
2 Takte.	Tutti.	Ritornellmotiv.	
1 Takt.	Solo.	voriges Solo.	
2 Takte.	Tutti.	voriges Rit.-Mot.	
6 Takte.	Solo.	Fortsetzung des virtuosen Mot.	
7 Takte.	Tutti.	Kopfmotiv des Rit.	
15 Takte.	Solo.	Wiederholung aus dem II. Solo.	
6 Takte.	Tutti.	Rit.-Mot.	
22 Takte.	Solo.	Wiederh. der Durchführung des II. Solo und neues.	

Der zweite Satz dieses Konzertes, Largo, zeichnet sich vor allen früheren Konzerten durch die stattliche Länge von 36 Takten seines ersten Ritornells aus. Der zweite Satz des fünften Konzerts hat auch schon ein 30 Takte langes Ritornell. Damit ist Bach wohl einer der ersten gewesen, die das kurze Ritornell des zweiten Satzes, das für gewöhnlich aus höchstens 8—16 Takten besteht, abgeschafft haben. Hierin hat er nur sehr wenige Nachahmer gefunden, und er selber bringt auch in späteren Mittelsätzen wieder kurze, 8—16 Takte lange Ritornelle. Die Soli des dritten Satzes sind wieder im alten Konzertstil gearbeitet. Das erste Ritornell dieses Satzes ist 67 Takte lang. In der verbreiterten Anlage der Ritornelle und Soli ist Ph. Em. Bach ein Neuerer. Keiner vor ihm, nicht einmal Tartini, hat eine so breite, entwickelte Konzertform aufzuweisen.

Das 7. Konzert (Berlin 1740). Erster Satz: Der Charakter der Thematik ist für das Konzert ein nicht gewöhnlicher. Er erinnert an die Schule Joh. Seb. Bachs. Das Kopfmotiv des Ritornells lautet:



Das Orchester ist als Gegenspieler, nicht als Begleiter, überaus stark beteiligt.

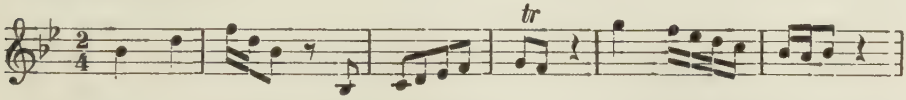
Im zweiten Satz knüpft Bach an die alte Suitenschule seines Vaters an, und der dritte Satz bringt weiter nichts Neues, als daß er den Terrassenaufbau der Bachschen Konzertform, Reihung der Glieder, deutlich erkennen läßt. Jedes neue Glied im Solo wird von dem vorigen durch ein Ritornellmotiv im Orchester getrennt, so daß die Soli häufig unterbrochen werden.

Das 8. Konzert (Berlin 1741) bringt gegenüber den vorigen nicht viel Besonderes. Im letzten Satz treten so viele große Tutti auf, daß man im Zweifel

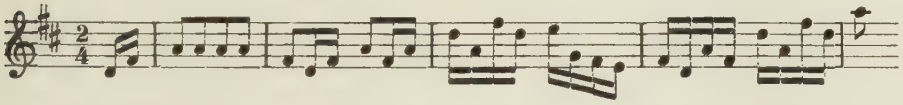
sein kann, welche Bach als Hauptritornelle angesehen hat. Ich glaube, fünf erkennen zu können.

Die Bedeutung des 9. Konzertes (Berlin) 1742 liegt in dem offensichtlichen Wettstreiten beider Instrumentalparteien im letzten Satze.

Das 10. Konzert (Berlin 1742) scheint mir wieder dem neunten gegenüber ein bedeutender Rückschritt zu sein. Die Melodik ist im Graunschen Stile gehalten. Das Kopfthema des ersten Satzes sei hier nur aus historischen Gründen angeführt:

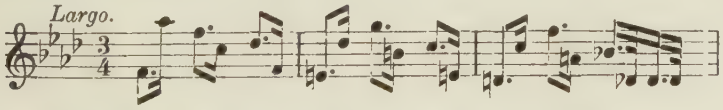


Das 11. Konzert (Berlin 1742—1744, nach Bachs Selbstbiographie 1745) ist auch nicht von Bedeutung. Der letzte Satz verrät in der Melodik noch Vivaldischen Einfluß:

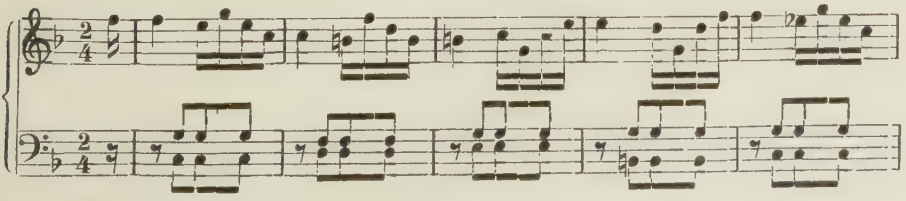


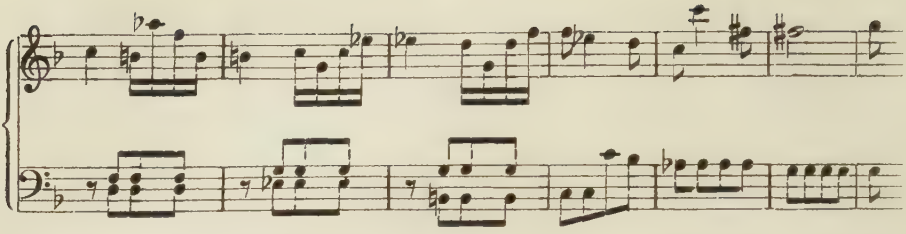
Da dieses Konzert im Druck erschien, war es sehr bekannt und wurde noch lange gespielt. Eine handschriftliche Kadenz dazu stammt aus dem Jahre 1819 (Sg.Ak. D II. 4172 t)!

Im 12. Konzert (Berlin 1744) tritt uns schon der reife Ph. Em. Bach entgegen. Das erste Ritornell des ersten Satzes ist vierstimmig kontrapunktisch gearbeitet, für das Berliner Konzert eine Ausnahme. Das Bedeutende an diesem Konzert ist jedoch die zum Teil ganz neue, die Wiener Klassiker vorbereitende Melodik. Man beachte das schöne Kopfmotiv des zweiten Satzes, der in *f*-moll steht, eine Seltenheit für einen Berliner Konzertsatz:



Das Hin- und Herschwanken der Melodie in großen Intervallen tritt von nun ab als typische Erscheinung für die Melodik Bachs auf. In den drei Soli des dritten Satzes findet sich eine Art Seitenthema, das fast klassischen Charakter trägt:



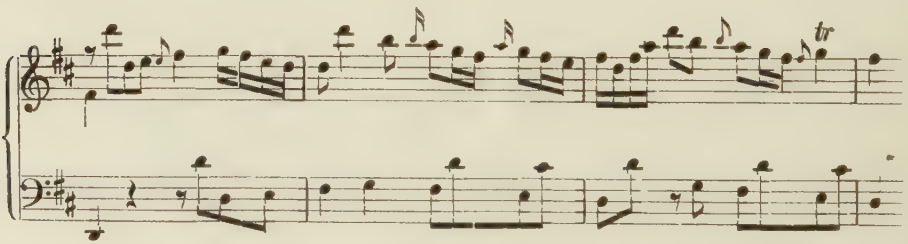


Da dieses Thema im ersten Solo (Exposition) in der Dominante, im zweiten Solo (Durchführung) in *G*-Dur und im dritten Solo (Reprise) in der Haupttonart *F*-Dur steht, kommt der Seitenthemacharakter zustande; jedoch ist es noch kein Seitenthema im Wiener klassischen Sinne, dazu kontrastiert es zu wenig mit dem vorhergehenden Thema. Man erkennt aber, daß in diesem Konzert schon ein Keim liegt zu dem späteren Eindringen der Sonaten- in die Konzertform. Auffallend im ersten Satz sind die häufigen Fermaten für Solokadenzen.

Das 13. Konzert (Berlin 1744) liefert im ersten Satz wieder ein gutes Beispiel für den Aufbau eines Ritornells. Es sieht folgendermaßen aus:

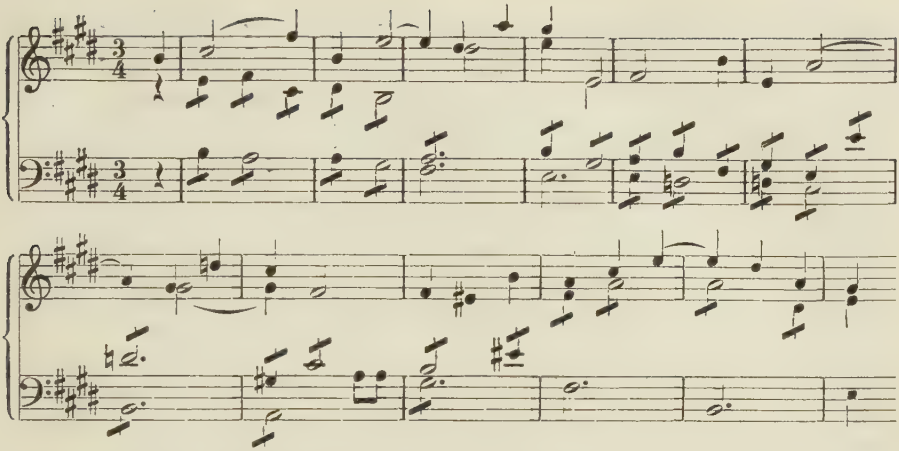
A 3 Takte. Kopfmotiv *D*-Dur.
C 7 Takte. Sequenzen, wenig modulierend.
B 4 Takte. Kontrastglied: „p", Baß setzt aus. Orgelpunkt auf a in der Bratsche; *D*-Dur.
C 2 Takte. „f" — Kontrast.
D 2 Takte. Unisonokadenz.

Dieser Konzertsatz hat auch getrenntes motivisches Material. Das Solomotiv, das auch im Verhältnis zu anderen frühen Konzerten der Berliner Schule etwas Neues zu sein scheint, lautet:

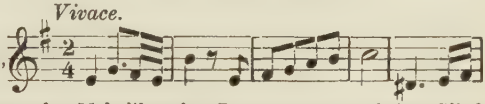


Der kanonische Einsatz des Solothemas erinnert an die Schaffrathschen Konzerte. Im dritten Satz kommen mehrere bis zu 20 Takt lange Orgelpunkte vor, in allen Fällen auf der Dominante, wodurch eine große Spannung und ein beständiges Drängen nach dem Schluß hin in diesen letzten Satz hineinkommen. Im ersten Ritornell des ersten Satzes vom

14. Konzert (Berlin 1744—1745) besticht ein wunderbares Kontrastthema. Es gemahnt schon an Beethoven. Man beachte den stufenweise schreitenden Baß, eine häufige Erscheinung in der Melodik Bachs.



15. Konzert (Berlin 1745). An dem Ritornell des ersten Satzes erkennt man wieder, wie das Kontrastglied ein Keim des späteren zweiten Themas im Ritornell nach dem Eindringen der Sonatenform ist: vor diesem Gliede befindet sich schon eine ausdrückliche Kadenz auf der Dominante. Im zweiten Solo finden wir eine gute Durchführung, die ähnlich gebaut ist wie im 13. Konzert. Das Ritornell des dritten Satzes hat wieder eine neue Form:



A^1 12 Takte. Das Kopfmotiv, *e*-moll, könnte schon Schubertsche Melodik sein. Das ganze 12-taktige Glied wird aus zwei Untergliedern gebildet: a und b. Der Aufbau ist also:

a 4 Takte
b^1 4 Takte
b^2 4 Takte Echowiederholung.

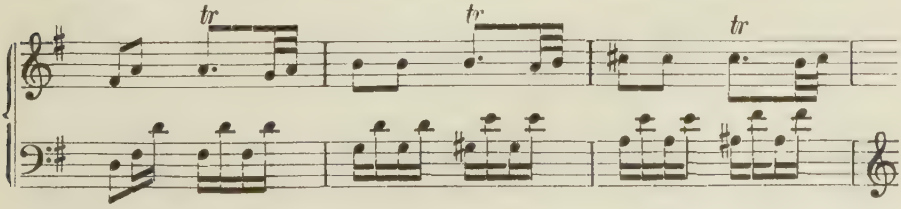
B^1 8 Takte. Modulierend nach *D*-Dur. Der Baß setzt hier wie gewöhnlich aus. Es ist das Kontrastglied: „mf".

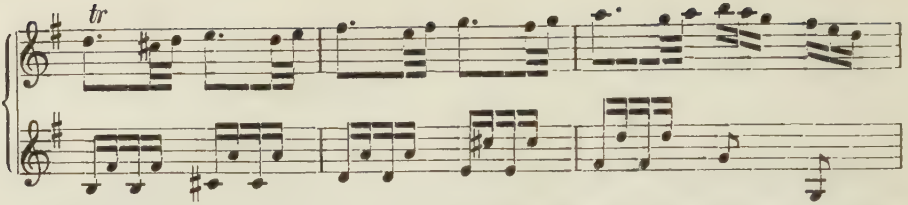
A^2 8 Takte. Kopfthema sequenzenhaft imitierend, modulierend nach *H*-Dur, Durchführungscharakter, „f".

B^2 8 Takte. „p" — Wiederholung des Kontrastgliedes, zweistimmig in den Violinen. Einmal erscheint im Baß das Kopfthema im „f".

A^3 6 Takte. Das Kopfmotiv bildet den ganzen Teil und die Unisonokadenz.

Das ganze Ritornell ist auf zwei Themen aufgebaut. Zu beachten sind die Echowirkungen, auch innerhalb der Fortestellen. Die Soli im dritten Satze liefern ein gutes Beispiel für das Wettstreiten von Orchester und Cembalo. Im zweiten Solo kommt eine Steigerung vor, die neuen Geist ankündet:



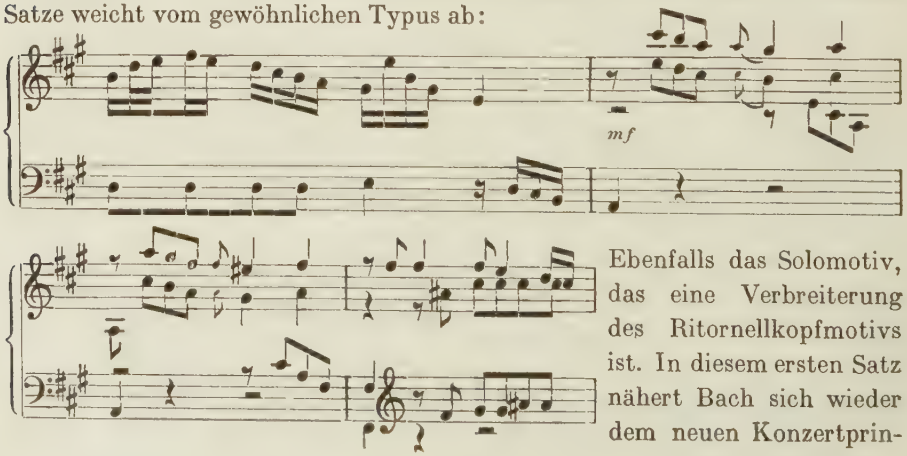


Das 16. Konzert (Berlin 1745) ist im Verhältnis des Tutti zum Solo dem 15. ähnlich. Das Ritornell des ersten Satzes ist in nicht so strenger Form gearbeitet wie die vorigen. Kontraste bestehen hier nur in der Dynamik: Echowirkungen. Im ganzen steht das Konzert nicht auf dem Niveau des 15.

Im 17. Konzert (Berlin 1745) lehnt Bach sich im Gegensatz zu dem vorigen wieder an die Tartinische Form an. Das erste Solo des ersten Satzes wird nur durch zwei kurze Ritornellmotive unterbrochen, sonst fehlt hier jegliche Orchesterbegleitung. Um so mehr beteiligt ist sie im zweiten und dritten Solo. Eine Durchführung ist nur im zweiten Solo des zweiten Satzes vorhanden, nicht in den anderen Sätzen.

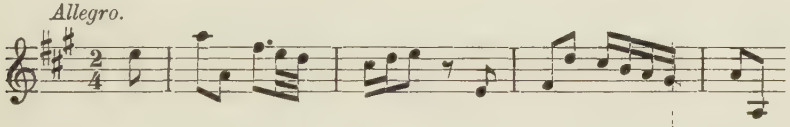
18. Konzert (Berlin 1745). Das erste Solo des ersten Satzes bietet wieder ein treffliches Beispiel für die kontrastierende Reihung. Wir haben hier am Anfang des Solo drei verschiedene unbegleitete Melodien, die voneinander durch Ritornellmotiveinwürfe des Orchesters getrennt sind. Die erste steht in der Tonika, die zweite moduliert und die dritte steht in der Dominante. Im zweiten Satz begegnet uns der Fall, wo ein mittleres Ritornell, hier das dritte, auf wenige Takte vom Solo unterbrochen wird. Bemerkenswert ist, daß am Anfang des ersten und dritten Solo nicht wie sonst das Ritornellkopfmotiv wiederholt wird, sondern daß es wieder in den Violinen auftritt, während das Cembalo nur kontrapunktiert. Die Form des dritten Satzes ist genau dieselbe wie die des ersten.

19. Konzert (Berlin 1746). Das Kontrastglied des Ritornells im ersten Satze weicht vom gewöhnlichen Typus ab:

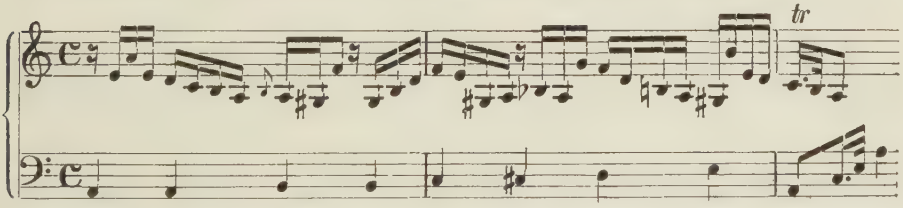


Ebenfalls das Solomotiv, das eine Verbreiterung des Ritornellkopfmotivs ist. In diesem ersten Satz nähert Bach sich wieder dem neuen Konzertprin-

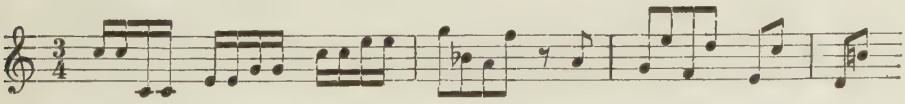
zip. Außer ein paar Orchestermotiven ist im ersten Solo überhaupt keine Begleitung vorhanden. Der dritte Satz ist in der Form ein Meisterstück. Die ersten Takte des ersten Solo sind, wie häufig, eine Wiederholung des Ritornellanfangs, doch abwechselnd von Tutti und Solo vorgetragen. Im zweiten Solo haben wir, wie gewöhnlich, in der Orchesterbegleitung zum virtuosen Teil eine regelrechte Durchführung. Das dritte Solo ist interessant wegen seiner Schlußsteigerung: über einem 13 Takte langen Orgelpunkte auf der Dominante spielt das Cembalo eine virtuose Figur für die rechte Hand aus dem zweiten Solo. Das Orchester hört nach wenigen Takten mit der Begleitung auf und setzt erst gegen Schluß des Orgelpunktes mit einem kurzen Ritornellmotiv ein, das vom Solo aufgenommen und gesteigert wird. Dann folgt wieder eine Steigerung mit Hilfe des Kopfmotivs, das abwechselnd von Orchester und Cembalo vorgetragen wird, worauf das Soloinstrument unbegleitet in raschem Tempo mit Benutzung von Ritornellmotiven zum Schlusse stürmt. Musikalisch lehnt sich dieser Satz stark an die Graunsche Musik an. Das Kopfmotiv:



könnte von diesem stammen. Der zweite Satz ist wieder von wahrer Schönheit; die vorigen Mittelsätze hatten mehr oder weniger die süßliche Berliner Melodik angenommen, oder Bach versuchte, mit neuen Harmonien, die nicht durch eine gute Melodik bedingt waren, zu experimentieren. Man beachte an dem Kopfmotiv dieses Satzes die aufwärtsschreitenden Bässe:



Im 20. Konzert (Berlin 1746) strebt Bach wieder dem alten Konzertatideal nach. Tutti und Solo wettstreiten hier wieder. Im zweiten Satz ist kein Takt ohne Begleitung. Der dritte Satz bringt ein echtes Konzertkopfmotiv, das noch seine Wurzeln in Vivaldi hat:



Man beachte die Modulation nach der Unterdominante im zweiten Takt, sowie die großen Sextensprünge: Typische Kennzeichen für die Berliner Melodik!

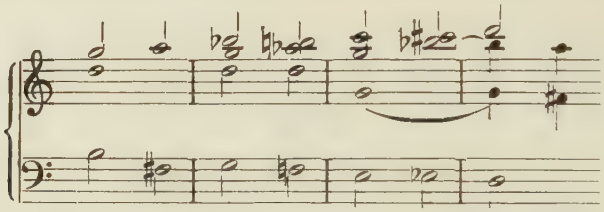
Das 21. Konzert ist mir nicht bekannt.

Das 22. Konzert kenne ich nur in der Bearbeitung als Flötenkonzert.

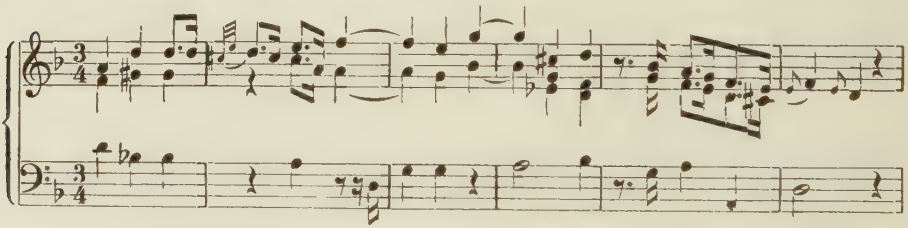
Das 23. Konzert (Potsdam 1748) ist in den D. D. T. erschienen und zur Genüge von Schering und Daffner besprochen worden.

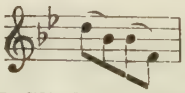
Das 24. Konzert (Potsdam 1748) weicht wenig von dem vorher beschriebenen Typus ab. Eine Ausnahme bildet das letzte Solo des ersten Satzes, das sich nur wenig an das erste Solo anlehnt, dafür aber Teile aus dem zweiten wiederholt.

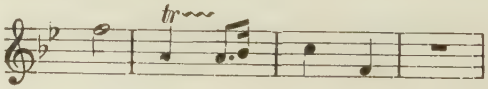
Das 25. Konzert (komp. 1749. Nach Selbstbiographie 1752. Auch 1752 gedruckt) bringt wieder viel Neues, vor allem inhaltlich. Das zweite Solo des ersten Satzes setzt nicht wie sonst in bewegtem Charakter ein, sondern bringt eine ruhige neue Melodie, die stark an Mozart erinnert. Vor allem aber erschließt er in diesem Konzert ein bis dahin unbekanntes Gebiet der Harmonik. Eine Modulation wie folgende, die vom Solo mit virtuosen Arpeggien umrankt wird, ist bis dahin im Klavierkonzert noch nicht vorgekommen:



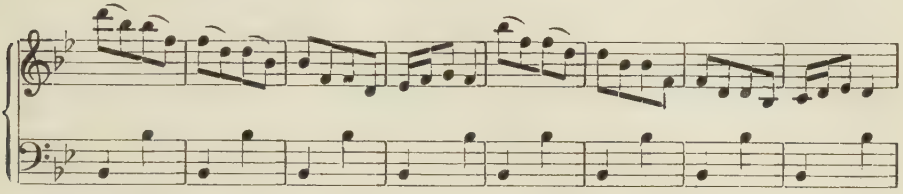
Oder man vergleiche den Anfang des zweiten Satzes, dessen kühne Harmonik sich einer wunderbar fließenden Melodik, die teils noch unmittelbar an Joh. Seb. Bach anschließt, unterordnet:



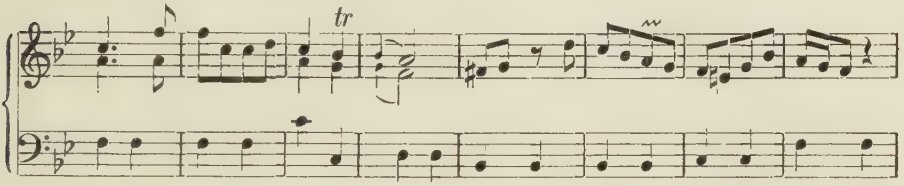
Der dritte Satz ist jedoch wieder volkstümlich und weist alte Suitenmelodik auf. Sein Ritornell ist zwar dreiteilig, aber in anderer Art als sonst. Der straffe Rhythmus:  des A-Gliedes wird plötzlich von einem Unisonomotiv als B-Glied unterbrochen:



Dieses Motiv wird sequenziert, dann folgt A wieder als drittes Glied. Das Kopfmotiv dieses Ritornells lautet:

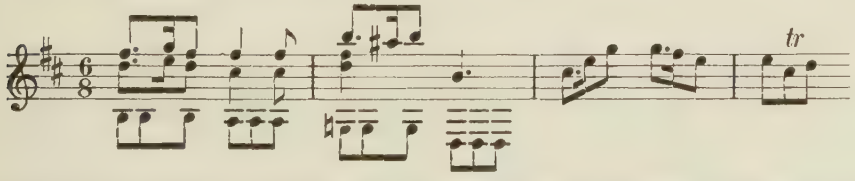


Der straffe Rhythmus des Ritornells geht ohne Kontraste durch das erste Solo und zweite Ritornell hindurch. Das zweite Solo bringt nun analog dem ersten Satz am Anfang ein neues melodisches Thema, das einen Kontrast liefert. Es ist liedformartig und lautet:

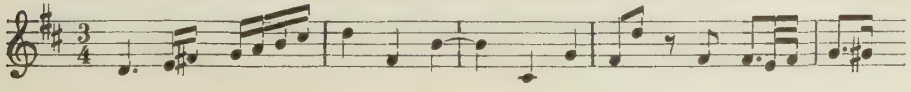


Das 26. Konzert (Berlin 1750) ist von G. Ampft neu herausgegeben. Die Ecksätze haben fünf Ritornelle. Auch in diesem Konzert pflegt Bach den neu errungenen Stil, an den Mozart angeknüpft hat. Durch den ganzen letzten Satz zieht sich ein gleichmäßig straffer Rhythmus: das einzige, was noch an die alte Konzertschule erinnert.

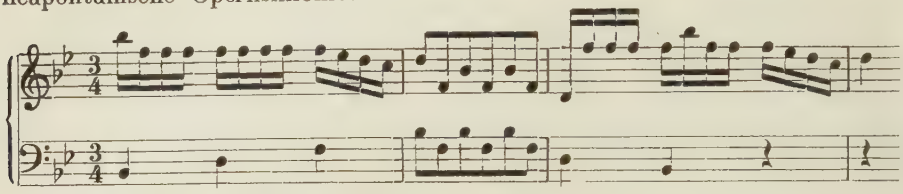
27. Konzert (Berlin 1750). Wie im vorigen Konzert, so haben auch hier die Ecksätze fünf Ritornelle. Nach Bitter und Wotquenne soll dieses Konzert mit zwei Hörnern, Pauken, Trompeten, zwei Oboen, zwei Flöten und Streichern instrumentiert sein. Ursprünglich ist die Besetzung nur für gewöhnliches Streichorchester geschrieben. Die Bläser sind also erst später, wie bei vielen Konzerten, hinzugefügt worden. Der zweite Satz ist ein Siciliano:



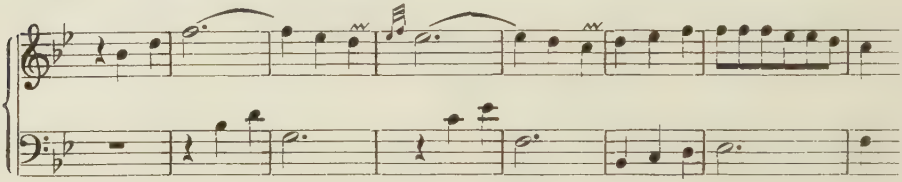
Man beachte die kühne Harmonik im zweiten Takt. Die Form ist aber die der anderen Mittelsätze. Der dritte Satz fängt menuettartig an, doch zeigt die Fortsetzung, daß Bach hier nicht an ein solches gedacht hat:



28. Konzert (Berlin 1751). Der erste Satz ist noch im Berlinischen Stil geschrieben. Das Ritornellmotiv des dritten Satzes erinnert dagegen an die neapolitanische Opernsinfonie:



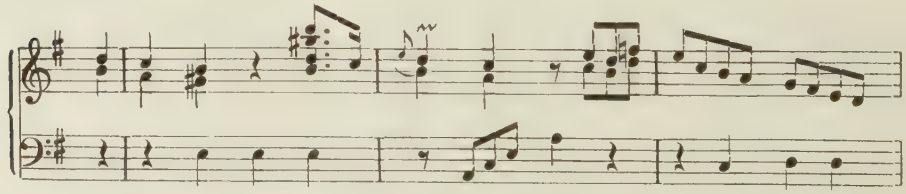
In dem Solothema dieses Satzes:



sind Ansätze zu einem Menuettcharakter zu finden. Neu ist die Verbindung des zweiten Satzes mit dem dritten: der zweite Satz schließt in der Dominante der Tonart des letzten Satzes.

Das 29. Konzert (Potsdam 1753) bringt nichts Neues. Während das Ritornell des ersten Satzes keine bestimmte Form aufweist, können wir in dem des dritten Satzes eine Form A—B—C—B—C—A erkennen. Der in den vorigen Konzerten etwas vernachlässigte alte Konzertatstil kommt in allen Sätzen wieder zur Anwendung.

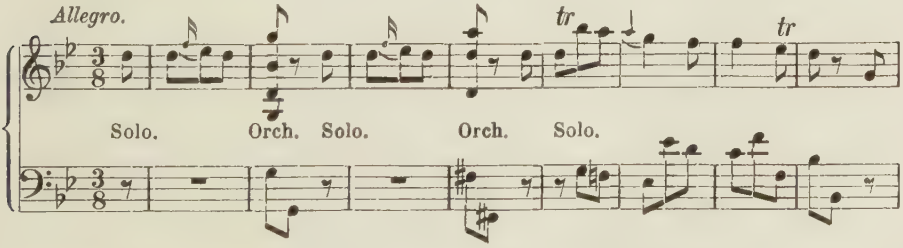
Das 30. Konzert (Potsdam 1753) bedeutet wieder einen Fortschritt. Im ersten Solo des ersten Satzes finden wir neben dem eigentlichen Solothema ein ausgesprochenes Kontrastthema. Und das zweite Solo ist schon mehr eine Vorstufe zur klassischen Durchführung als eine alte Konzertatdurchführung. Die Form des zweiten Solo ist ungefähr: A. Durchführung — B. Virtuoser Teil — A. Durchführung. Der zweite Satz fängt nicht in der Tonika an, was sonst immer der Fall ist:



31. Konzert (Berlin 1753). Der erste Satz fällt durch das etwa 60 Takte lange erste Ritornell auf, das überdies in keiner bestimmten Form gehalten ist. Das folgende Solo nimmt das Ritornellmotiv in verbreiterter Gestalt auf, wie es uns in einem früheren Konzert schon einmal begegnet ist. Der zweite Satz

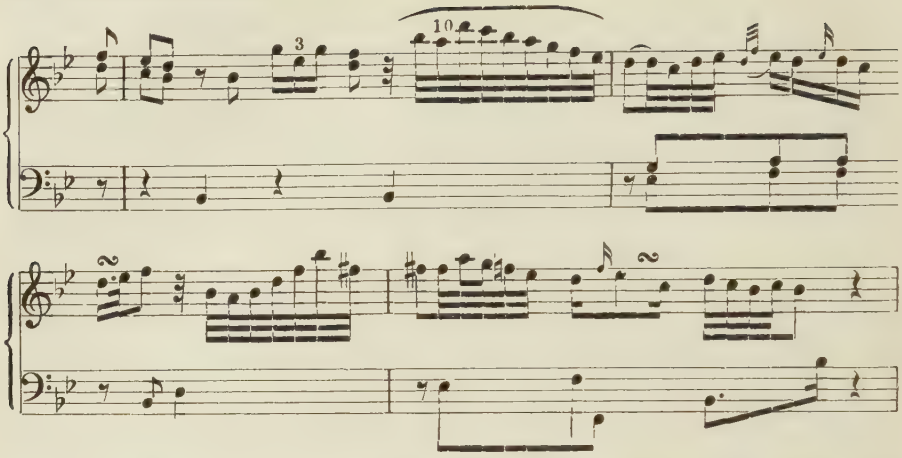
bildet eine Ausnahme: es ist ein Instrumentalrezitativ im Accompagnatostil. Die Konzertform kommt für diesen Satz nicht in Anwendung. Das Cembalo spielt die gesangsmäßige Melodie meistens einstimmig. Die linke Hand geht unisono mit dem Baß. Wenn die Solostimme pausiert, nimmt das Orchester Bewegung an — meistens treten hier dann Motive aus dem Vorspiel auf — oder das Orchester übernimmt die Aufgabe, die „Gesangsszene" dramatisch zu beleben, wie am Schluß, wo plötzlich dreimal „senza sordino" ein kurzes Presto im Tutti auftritt. In der Melodik erinnert das Solo an die Rezitative Joh. Seb. Bachs. Zu diesem zweiten Satz sind von Ph. Em. Bachs eigener Hand Auszierungen für die Solostimme gemacht, die zeigen, wie peinlich genau es ihm auf die Dynamik ankommt: Vortragszeichen von pp bis FF treten in großer Zahl auf (Mus. ms. P. 711 B.B.). In einem Briefe an den Advokaten Grave in Greifswald von 1784 sagt er von diesem Konzert: „Das Konzert C Moll war vor diesem eines meiner Paradörs. Das Recitativ ist so ausgesetzt, wie ich es ohngefähr gespielt habe." Im Autograph (B.B. Mus. ms. P. 352) steht am Ende des zweiten Satzes: „Das Allegro fällt nach diesem Adagio, ohne den geringsten Zwischenraum sogleich ein." Der zweite Satz schließt in der Tonart der Dominante des dritten Satzes.

Das 32. Konzert (Berlin 1754) ist, was das Abwechseln von Tutti und Soli anbetrifft, im gewöhnlichen Typus gehalten. Die Soli werden in den Ecksätzen oft vom Orchester unterbrochen. Die beiden ersten Sätze haben fünf Ritornelle. Am besten ist der dritte Satz, durch den sich ein kräftiger einheitlicher Rhythmus zieht. Inzwischen hat Bachs Melodik schon völlig ein eigenes Gesicht angenommen:



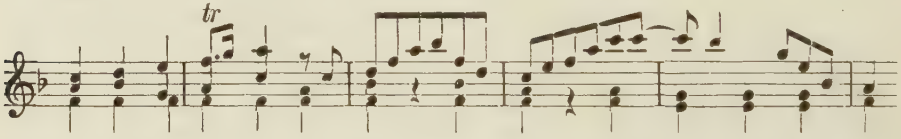
33. Konzert (Berlin 1755). Das erste Ritornell des ersten Satzes beginnt mit einer achttaktigen Periode in Dur, die anschließend in Moll wiederholt wird, eine Ritornellart, die man sonst nur in den Schlußsätzen findet. Der zweite Satz liefert ein interessantes Beispiel, wie Bach die Ritornellthematik modifiziert vom Cembalo wiederholen läßt. Der Ritornellanfang des zweiten Satzes lautet:

Das modifizierte Solo:

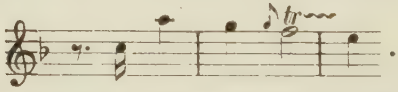


Der dritte Satz bringt ein volkstümliches Thema. Im Solomotiv kann man eine Verwandtschaft mit dem Menuett spüren:
Kopfmotiv des Ritornells im dritten Satze:

Solomotiv des dritten Satzes:



Die Form des ersten Ritornells in diesem Satze ist nicht leicht zu bezeichnen, doch besteht eine gewisse Gesetzmäßigkeit: gegen ein Sechzehntelmotiv in vielen Veränderungen tritt ein markantes Kontrastmotiv auf:



Diese beiden Motive bestimmen den Aufbau. Das erste Solo dieses Satzes enthält lange unbegleitete Stellen. Nur in kurzen Pausen des Soloinstruments wirft das Orchester das eine oder andere Motiv ein. Im zweiten Solo haben wir wieder eine interessante Konzertatdurchführung, die durch imitierende und kanonische Behandlung des Kopfmotivs in allen Stimmen zustande kommt. Die Form des ganzen Solo ist: I. Konzertatdurchführung — II. virtuoser Teil — III. Konzertatdurchführung. Ähnlich ist das dritte Solo aufgebaut; wir können hier vier Teile unterscheiden:

I. Melodischer Teil, Wiederholung des Anfangs vom ersten Solo, unbegleitet.
II. Virtuoser Teil aus dem zweiten Solo, doch viel mehr Orchesterbegleitung.
III. Melodischer Teil aus dem Anfang des ersten Solo, unbegleitet, doch vorher einige Takte im abwechselnden Konzertatstil.
IV. Virtuoser Teil und Wiederholung des Schlusses aus dem ersten Solo.

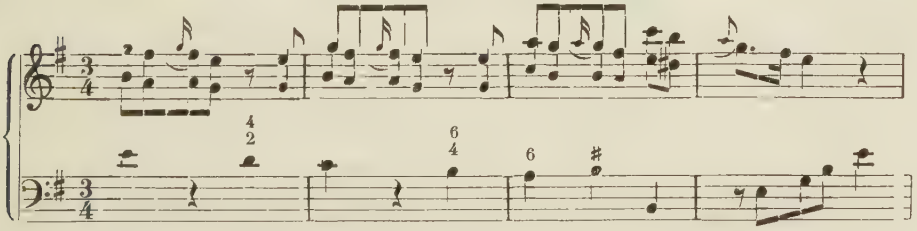
Im ganzen dritten Satz kommen auffallend viele Steigerungen durch endlose Sequenzen vor.

Die beiden nächsten Konzerte, Nr. 34 (Berlin 1755) und Nr. 35 (Berlin 1759), sind Orgelkonzerte. Jedoch, wie schon vorher gesagt, sind diese auch für Cembalo ausführbar und unterscheiden sich in ihrer Kompositionsart so gut wie gar nicht von den Cembalokonzerten.

34. Konzert. Im ersten Ritornell des ersten Satzes finden wir folgende neue Gliederung:

A. *G*-Dur — *D*-Dur,
B. Neue Unisonosequenzen *D*-Dur,
C. Aus „A" entwickelt, *C*-Dur,
D zwei Takte, dreistimmig, „p" ohne Baß.
Es folgen nun immer neue Glieder, die meistens aus dem Hauptmotiv gebildet sind.

Das dritte Ritornell hält sich nicht streng an das erste. Einzelne Teile werden verlängert, und eine neue kontrapunktische Arbeit wird eingeführt. Überhaupt sei an dieser Stelle nachgeholt, daß Bach sich nicht immer ganz genau an das erste Ritornell hält. Des öfteren modifiziert er die Wiederholungen. Das motivische Material des Tutti und des Solo ist in diesem Konzert streng geschieden; erst im letzten Solo übernimmt das Cembalo ein Ritornellmotiv. Die Thematik des zweiten Satzes erinnert an Joh. Seb. Bach:



Das Kopfmotiv des dritten Satzes ist wieder echt Berlinisch. Interessant ist der formale Aufbau des ganzen Satzes. Das erste Ritornell hat folgende Form:

A. 8 Takte, *G*-Dur
B. 8 Takte. modul. durch Sequenzen
A. 8 Takte, Thema im Baß, Tremolo in den Violinen
D-Dur (siehe auch Konzert Nr. 35, I)
B. 12 Takte, modul. durch Sequenzen
A. 8 Takte, *G*-Dur, Thema im Baß, Trem. i. Viol.
C. 4 Takte, Schluß aus einem A-Motiv entnommen.

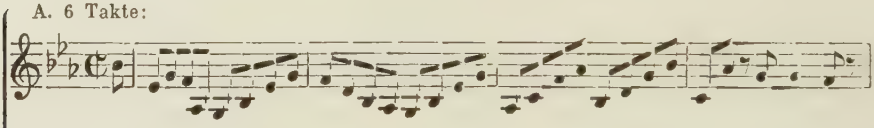
Das zweite Solo:

Solo: { A. 9 Takte, viel Begleitung
B. 11 Takte, wenig Begleitung
Tutti: Ritornellmotiv in Tutti 3 Takte, *h*-moll
Solo: { A. 9 Takte, verändert, viel Begleitung
B. 12 Takte, wenig, meist keine Begleitung
Tutti: 3 Takte, voriges Rit.-Mot. *G*-Dur
Solo: dann 15 Takte, dem ersten Solo nachgebildet
Tutti: 4 Takte, Hauptmotiv im Baß *C*-Dur
Solo: 16 Takte, das Hauptmotiv wird ähnlich vom Cembalo wiederholt, unbegleitet. Rechte Hand Tremolo, linke Melodie. Nun setzt eine neues virtuoses Motiv ein.

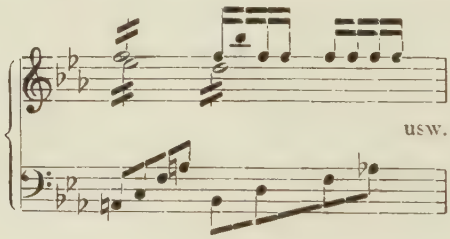
Interessant sind gegen Schluß dieses Satzes die vielen Steigerungen durch Sequenzen, die bald im Cembalo, bald in den Geigen auftreten. Neu für die Bachsche Zeit ist wohl auch das Auftreten des Themas in der linken Hand, während die rechte in tremolierenden Oktaven begleitet.

Das andere Orgelkonzert Nr. 35 — vier Jahre später entstanden — ist ähnlich, aber noch interessanter aufgebaut. Das erste Ritornell des ersten Satzes ist dreiteilig, und jeder Teil hat wieder Unterglieder:

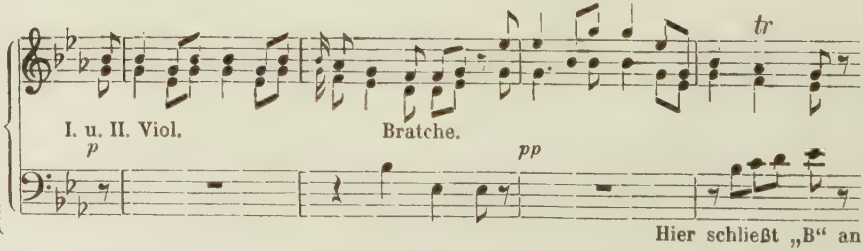
I. A. 6 Takte:



B. 6 Takte, entwickelt sich aus A, indem die Melodie in den Baß gelegt wird:



II. Der zweite Teil besteht nur aus einem vier Takte langen Glied „C", das ein Kontrastglied ist. Eigenartig und neu ist hier die kinderliedmäßige Melodie:



III. { B. 4 Takte / A. 3 Takte } verkürzte Wiederholung der vorigen Glieder.

Interessant ist nun, wie Bach die folgenden Ritornelle aus diesen einzelnen Gliedern aufbaut. So hat das zweite Ritornell folgende Gestalt:

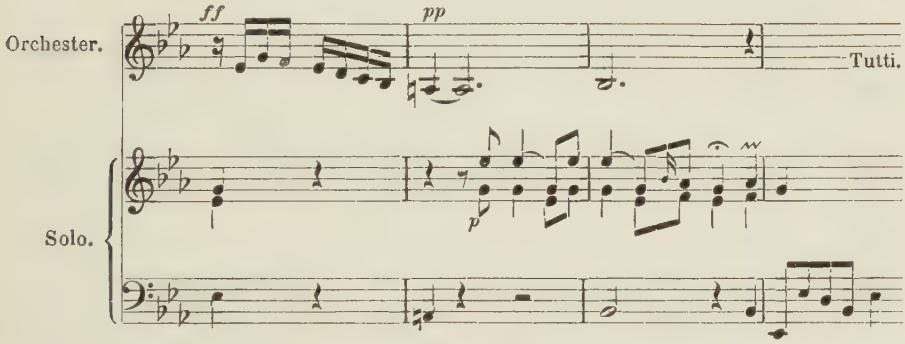
I. { A
   { B
II. C
III. A

Das dritte Ritornell besteht nur aus dem dritten Teil des ersten; und das letzte Ritornell hat die Form:

I. A
III. { B
     { A

Beachtenswert ist das dritte Solo. Es ist auch dreiteilig:

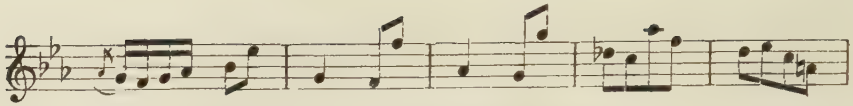
I. Wiederholung des Anfangs vom ersten Solo.
II. Konzertatstelle des zweiten Solo.
III. Verquickung der virtuosen Teile des ersten und zweiten Solo. Der Schluß weist schon auf die Romantik hin. Auf dem Quartsextakkord verklingt das Motiv „C“ des Ritornells. Die Fermate ist für eine Kadenz gedacht. Man beachte ferner die scharfen dynamischen Kontraste:



Der zweite Satz bewegt sich in herrlicher Melodik, die ihren Ursprung in der Berliner, ihre Mängel aber überwunden hat. Das Orchester begleitet nicht die Soli, sondern füllt nur einige kurze Pausen derselben aus. Im zweiten Solo findet sich, wie bei vielen Mittelsätzen, ein Ansatz zu einer Durchführung.

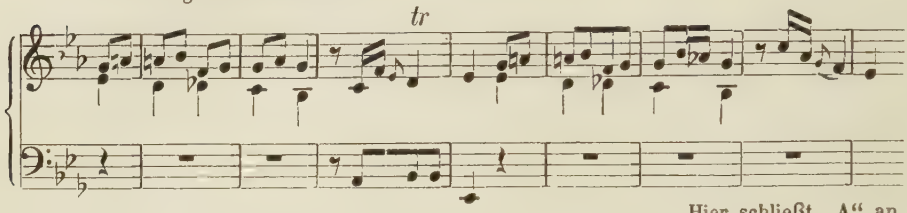
Die beiden ersten Sätze zeichnen sich durch die häufige freie Führung der Bässe aus, die, unabhängig vom überlieferten Generalbaß, wieder selbständige Bewegung annehmen. Der dritte Satz weist aber noch Beziehungen zur Vergangenheit auf. Sein Aufbau ist dem des ersten ähnlich. Das erste Ritornell hat die Form A—B—C—A.

A. Kopfmotiv in Berliner Melodik:



B. Sechzehntelbewegung, Sequenzen durch den Quintenzirkel.

C. Ein neuartiges Kontrastthema:

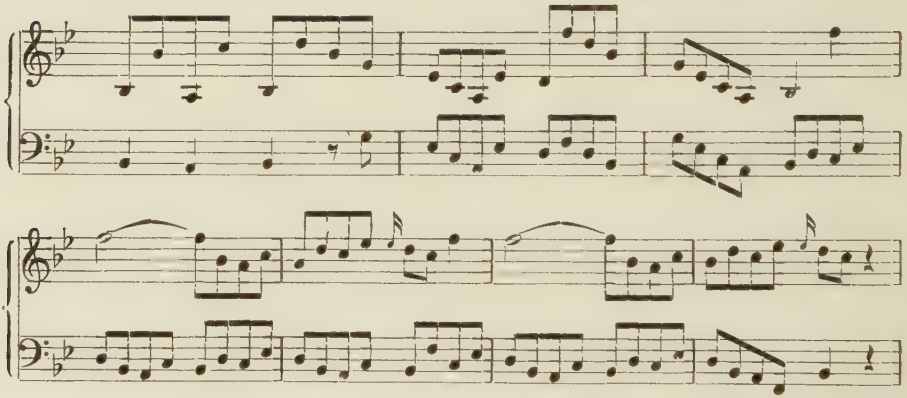


A. Verkürzte Wiederholung.

Hier schließt „A“ an.

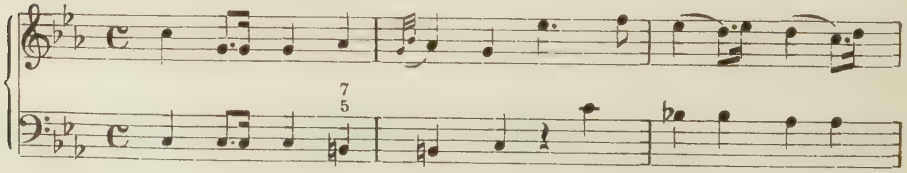
Das Orchester besteht aus zwei Hörnern und den üblichen Streichern.

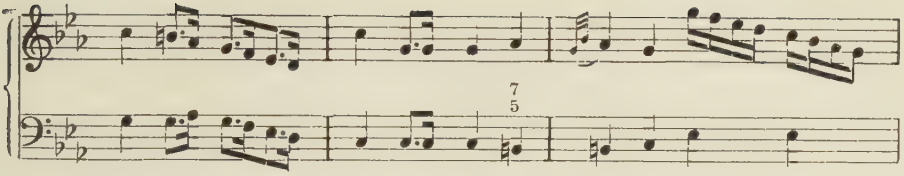
Das folgende Konzert, Nr. 36, ist erst drei Jahre später (Berlin 1762) entstanden. Es fällt in formaler Beziehung nicht aus dem üblichen Rahmen. Die Bässe sind im Gegensatz zu dem früheren starren, nur auf wenige Töne sich beschränkenden Konzertbaß freier geworden und haben Bewegung angenommen. Man vergleiche nur das Kopfmotiv des ersten Satzes:



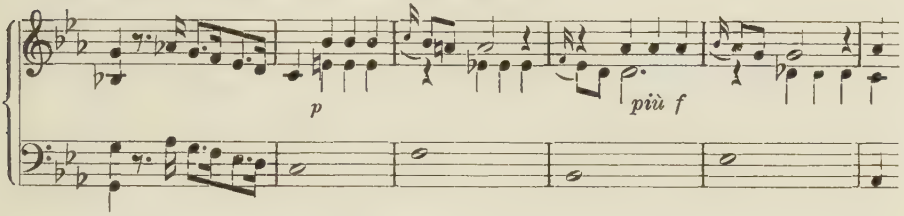
37. Konzert (Berlin 1762). Wie das Autograph (B.B. Mus. ms. P. 356) zeigt, ist das Konzert ursprünglich ohne Hörner instrumentiert worden. In Sg. Ak. D II. 1467 finden sich zwei Hornstimmen zu diesem Konzert, diese wurden also später hinzugefügt. Im ersten Ritornell des ersten Satzes kann man eine dreiteilige Form erkennen:

A. Takt 1—14. Marschmäßiger Charakter:



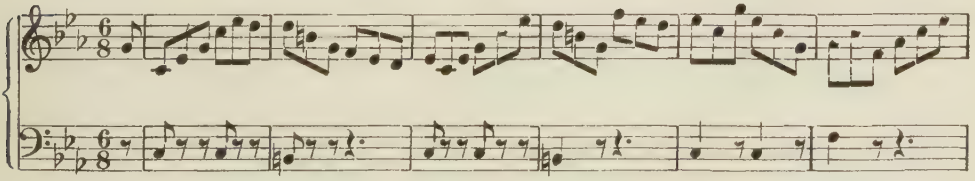


B. Takt 15—18. Kontrast. Plötzlich ruhige Bässe:



C. Takt 19—38. Im Charakter anlehnend an A.

Auch im ersten Solo tritt ein Kontrast auf mit der *Es*-Dur-Periode. Das letzte Solo ist gleichfalls beachtenswert. Hier versucht Bach, den Schluß hinauszuschieben und mit Hilfe von Trugschlüssen wirkungsvolle Steigerungen zu erzielen. Wie in anderen Konzerten wendet er sich dabei plötzlich nach der Tonart der großen Unterterz, anstatt nach der Tonika. Von Bedeutung sind in diesem Solo auch die kleinen Nebentutti, die jedesmal mit ein paar Takten eine neue Episode einleiten, sei es einen virtuosen Teil, eine Modulation oder das Auftreten des Hauptthemas oder eines anderen Ritornellthemas im Solo. Diese kleinen Tutti gliedern förmlich das ganze Solo. Auch in diesem Konzert ist wenig Orchesterbegleitung. Um diese Zeit wird das Orchester nicht zur Begleitung verwandt, sondern steht neben dem Cembalo gleichwertig da. Nur im Notfalle begleitet es, so wie bei den virtuosen Stellen oder andern, die einer harmonischen Stütze bedürfen. Durch den dritten Satz zieht sich ohne jeglichen Kontrast von Anfang bis Ende eine straffe Achtelbewegung:



Das 38. Konzert (Berlin 1763) steht nicht ganz auf der Höhe der vorigen. Im Gegensatz zu den bisherigen ist das Orchester wieder stark als Begleiter tätig. Das erste Ritornell des ersten Satzes ist frei gestaltet.

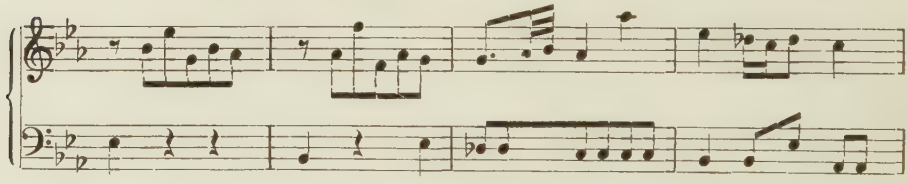
Das 39. Konzert ist auch als Oboenkonzert bearbeitet, ich werde es an der betreffenden Stelle besprechen.

Das 40. Konzert kenne ich nur in der Bearbeitung für Oboe.

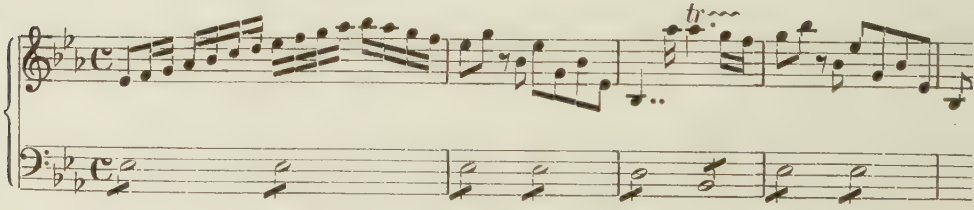
Dieses sind die letzten Konzerte, die Bach in Berlin komponiert hat. 1767 folgte er dem Rufe nach Hamburg und scheidet damit aus dem Kreise der Berliner Musiker aus. Es ist nicht zu verwundern, daß von diesem Zeitpunkte ab Bachs Konzerte ein ganz anderes Gesicht annehmen; denn während seiner Berliner Tätigkeit war er[1]) meistens an die Vorschriften seiner Auftraggeber gebunden, die im musikalischen Geschmack 1765 noch um ein viertel Jahrhundert zurück waren. Bach selber sagt: „Ich habe sogar lächerlichen Vorschriften folgen müssen“[2]). Nun, nachdem er in Hamburg sein eigener Herr geworden ist, befreit von den Lasten höfischer Verbindlichkeit, beginnt sein Genius aufzuatmen und sprengt die Fesseln der in Berlin bis zum Typus erstarrten Kunstformen. So bringt das folgende

Konzert Nr. 41 (Hamburg 1769) in formaler Hinsicht manches Bemerkenswerte. Bach kehrt wieder zur fast vergessenen alten Form zurück, indem er den ersten Satz „mit einigen wenigen langsamen aber prächtig gesetzten Tacten“ anfängt, die er „aber gar bald unterbricht“, und in deren Verfolg er „durch eine feurige Veränderung der Tactart oder des sogen. Tempos die Aufmerksamkeit vermehrt“[3]). Die Form des ersten Satzes sieht folgendermaßen aus:

Largo. $^3/_4$ Takt *Es*-Dur.
Tutti: con Sordino.
Solo: Auffallend ist hier die kontrapunktische Arbeit.
Das Kopfmotiv dieses Largo lautet:



sofort anschließend:
Allegro di molto ¢
I. Ritornell *Es*-Dur. Kopfmotiv:



Solo: Wiederholung des Largo: *B*-Dur.

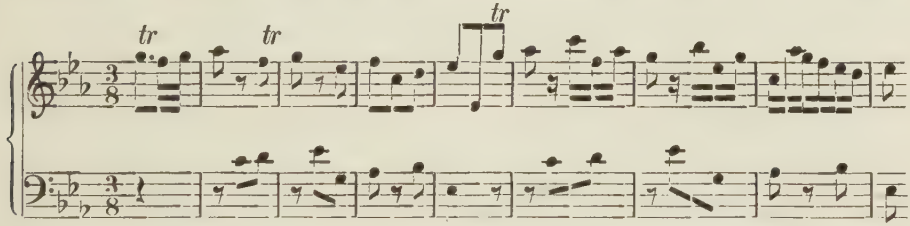
[1]) Bitter, S. 257.
[2]) Aus Steglich, „Ph. Em. Bach und Homilius“.
[3]) Scheibe, S. 636, geschr. 1739.

II. Ritornell: *B*-Dur. Allegro di molto ¢.
Solo.
III. Ritornell.
Solo.
IV. Ritornell: *Es*-Dur.

Es ist also die alte Konzertform, deren beiden ersten Ritornellen ein Largo voraufgeht.

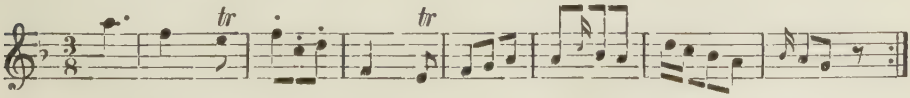
Auch der zweite Satz weicht von den früheren Mittelsätzen sowohl durch seine große Länge, wie durch die Dreizahl der Ritornelle ab. Die Flöten blasen die Melodie im Ritornell, während die Hörner im ganzen Satz, wie in allen Mittelsätzen, schweigen. Das erste Solo bringt ein neues Kopfmotiv, jedoch über dem Baß des Ritornellkopfmotivs, was bei den Berliner Konzerten nicht selten vorkommt. In den Soli dieses Satzes wiederholt sich nichts: das ist ebenfalls neu.

Der dritte Satz enthält weniger Bemerkenswertes. Reizvoll ist die gruppenweise Instrumentation: Flöten- gegen Streichergruppe. Im ganzen Satz ist das Orchester stark beteiligt. Das Kopfmotiv erinnert schon an die Beethovensche Thematik. Hier ist nichts mehr von Berliner Melodik zu spüren:



Wie bei den meisten der letzten Bachschen Konzerte besteht hier der Orchesterpart außer den üblichen Streichern aus zwei obligaten Hörnern und Flöten.

Das 42. Konzert (Hamburg 1770) ist in der Form des alten Berliner Konzerts gebaut, doch hat der zweite Satz hier drei Ritornelle, die aber formal nicht nach einem Schema gearbeitet sind. Inhaltlich weist das Konzert wiederum neue Elemente auf. Die Viertaktigkeit des Periodenbaues tritt immer deutlicher zutage, und, wie in vielen Ritornellen der späteren Konzerte, wird auch hier das Kopfmotiv zweimal hintereinander gespielt. Als Beispiel sei der dritte Satz erwähnt:



Auch dieses Konzert kommt mit und ohne Hörner instrumentiert vor.

Als Nr. 43 bezeichnet Wotquenne die sechs Konzerte, die Bach 1772 in Hamburg herausgab. Da sie bereits von Schering und Daffner ausführlich

besprochen worden sind, kann ich auf viele Einzelheiten der Beschreibung verzichten. Diese sechs Konzerte bedeuten eine vollkommene Sprengung der alten, in Berlin zum Typus erstarrten Konzertform, wenngleich das Prinzip des Konzertierens, das Verhältnis des Orchesters zum Solo, dasselbe geblieben ist. Ähnlich wie im 41. Konzert geht im *G*-Dur-Konzert dieser Sammlung dem ersten Satze in der alten Konzertform, die auch hier noch durch die vier Ritornelle gekennzeichnet ist, eine siebentaktige Einleitung voraus: im Adagio ($^4/_4$-Takt) vom Orchester gespielt. Diese Einleitung ist dieselbe wie die des zweiten Satzes, der unmittelbar an den ersten anschließt. Danach setzt im ersten Satz sofort das Solo im schnellen $^6/_8$ -Tempo mit dem Hauptmotiv ein, das dann von dem Orchester als eigentliches erstes Ritornell wiederholt wird, im zweiten mit dem Hauptthema dieses Satzes in *a*-moll, nachdem hier die Einleitung zur einen Hälfte vom Orchester, zur andern vom Solo vorgetragen worden ist. Man erkennt, daß das alte Ritornell nicht mehr die allein formgebende Bedeutung hat wie in den früheren Konzerten. Es ist die Zeit, wo die alte Konzertform der neueindringenden musikalischen Form, der Sonatenform, weichen muß. Im zweiten Satz tritt die freie Form noch deutlicher zutage. Der dritte Satz erinnert noch am meisten an den alten Konzertsatz wegen der vielen kurzen Tuttieinwürfe und des fließenden Rhythmus, der einen einzigen Gegensatz in dem ab und zu auftauchenden Kontrastmotiv des Ritornells hat.

Ähnlich der Form dieses *G*-Dur-Konzertes ist die des *D*-Dur-Konzertes aus dieser Sammlung. Wir finden auch hier im ersten Satze einen Wechsel von schnellem und langsamem Zeitmaße. Er hat folgende Gestalt.

Allegro di molto:	$^3/_4$-Takt.
I. Ritornell	etwa 37 Takte. *D*-Dur. Das ganze Ritornell erhält seine Form durch das dreimalige Auftreten des Kopfmotivs. Das alte Kontrastglied kommt hier nicht vor.
Andante	$^3/_4$-Takt.
	Solo: etwa 10 Takte. Neues Motiv.
Allegro di molto:	$^3/_4$-Takt.
	Tutti: 4 Takte Kopfmotiv.
	Solo: etwa 37 Takte virtuose Sechzehntelbewegung, dazu wenig Begleitung.
II. Ritornell:	etwa 25 Takte. *A*-Dur.
	Solo: etwa 63 Takte. Virtuose Bewegung. Oft auf ein bis drei Takte vom Tutti unterbrochen.
III. Ritornell:	etwa 18 Takte. *G*-Dur. Am Schlusse dieses Ritornells entsteht eine schrille Dissonanz, weil die *G*-Dur-Kadenz mit dem Anfang des Solo, einem Secundakkord auf *D*, zusammenfällt.
Andante:	$^2/_4$-Takt.
	Solo: etwa 13 Takte. Modulierend, Modifikation des ersten Andantes.
Allegro di molto:	$^3/_4$-Takt.
	Tutti: 4 Takte. Kopfmotiv.
	Solo: etwa 6 Takte. Virtuose Sechzehntel. Neue und alte Motive.
IV. Ritornell:	etwa 28 Takte, fließt in den zweiten Satz hinüber.

Auch im Mittelsatz kann man nur drei Ritornelle erkennen. Der dritte Satz bringt wiederum etwas Neues: Das erste bis dritte Ritornell und das dritte bis fünfte Ritornell sind in Wiederholungszeichen eingeschlossen. Bis dahin kannte das norddeutsche Konzert keine Wiederholungszeichen. Zweifellos hat Bach dieses von dem süddeutschen Konzert übernommen, das von vornherein ja mehr eine rein musikalische Form hatte als eine solche, die dem Prinzip des Konzertierens, im Sinne von Wettstreiten, bis ins letzte gerecht wurde. Vielleicht auch hat Bach diese Form aus seinen eigenen Sonatinen übernommen; jedoch ist ein Konzertatcharakter zu erkennen.

Das *C*-Dur-Konzert dieser Sammlung weist auch etwas Außergewöhnliches auf: Das erste Ritornell schließt auf der Dominante.

Für das Vordringen der rein musikalischen Form liefert der dritte Satz des *F*-Dur-Konzerts den besten Beweis. Ritornelle im alten Sinne sind überhaupt nicht mehr zu erkennen, der Anfang zeigt regelrechte Liedform. Der ganze Satz hat folgende Gestalt:

I. Teil
- A. 8 Takte. Tutti *F*-Dur.
- A. 8 Takte. Solo Wiederholung.
- B. 19 Takte. Tutti.
- A. 6 Takte. Solo *F*-Dur — *C*-Dur.

Von hier ab tritt ein längeres Wechselspiel zwischen Orchester und Solo mit Motiven aus dieser Liedform auf.

II. Teil
- A. } B. } *C*-Dur-Tutti.
- A. Solo.

Jetzt setzt wieder ein längerer Teil mit neuem motivischem Material ein.

III. Teil
- A. u. B. zusammengezogen. Tutti *a*-moll — *F*-Dur.
- A. Solo *F*-Dur.

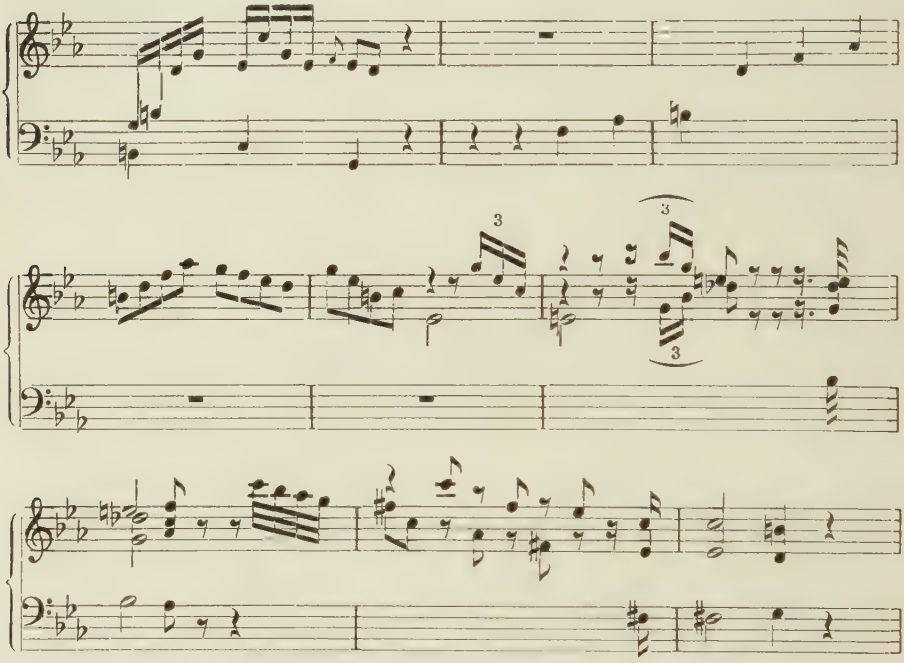
Nun werden lange Abschnitte des ersten und zweiten Teils wiederholt.

IV. Teil A. u. B. zusammengezogen im Tutti.

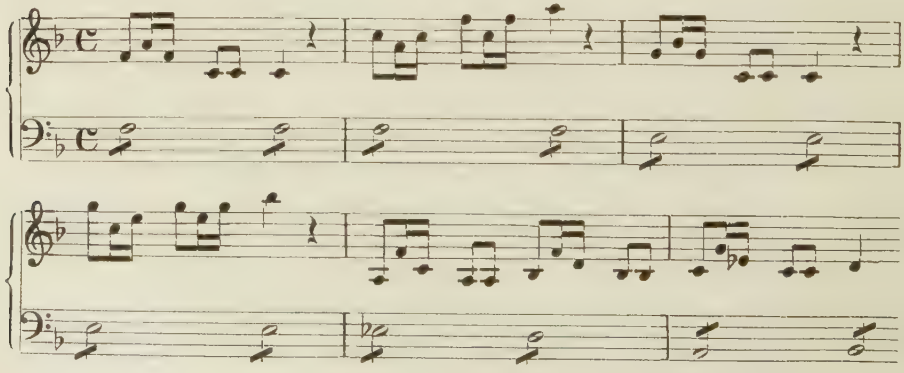
Die Vierteiligkeit wie den dauernden Achtelrhythmus hat der Satz von der alten Konzertform; alles andere ist neu. Auch im zweiten Satz dieses Konzerts kann man nicht von Ritornellen reden. Er beginnt und schließt mit einem unbegleiteten Solo. Es kommen im ganzen Satz nur zwei ritornellähnliche Orchesterzwischenspiele vor.

Völlig Neues für das norddeutsche Konzert bringt auch das *c*-moll-Konzert dieser Sammlung: es ist viersätzig. Der vierte Satz ist in neuer Gestalt auf dem thematischen Material des ersten Satzes aufgebaut. Der dritte Satz ist ein Tempo di Minuetto, ein sichtbarer Einfluß des süddeutschen Konzerts. Der zweite Satz, Adagio, steht in *g*-moll, bei Bach das einzige Mal, daß der zweite Satz auf der fünften Stufe der Haupttonart steht. Für alle diese Konzerte von 1772 ist bemerkenswert, daß die Kadenzen innerhalb der Soli ausgeschrieben sind. Es kommen aber auch noch Fermaten für improvisierte Kadenzen vor. Die Sätze sind größtenteils untereinander verbunden,

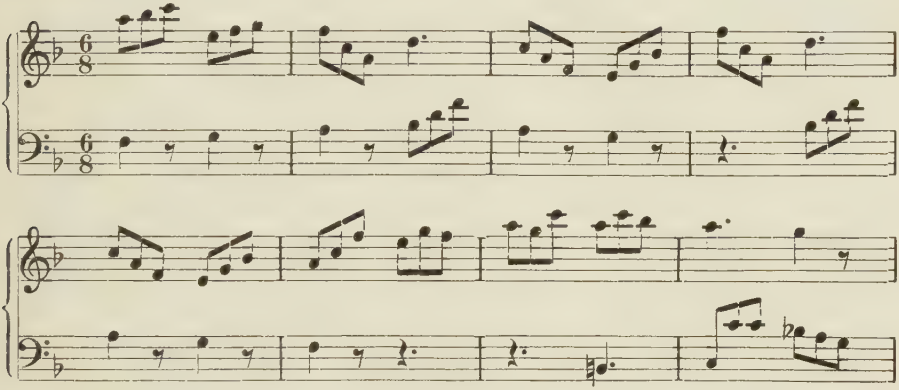
die Ecksätze sind mit zwei Hörnern, die Mittelsätze mit zwei Flöten instrumentiert. In musikalischer Beziehung nehmen diese sechs Konzerte einen Höhepunkt des Bachschen Konzertschaffens ein. Den galanten Stil hat Bach überwunden, ohne sich jedoch den von Mannheim ausgehenden neuen Stil angeeignet zu haben. Man spürt hier jedoch deutlich den Geist, den Mozart und Beethoven von Bach übernahmen. Als Beispiel sei der Übergang zwischen zwei virtuosen Stellen im zweiten Solo des ersten Satzes im *Es*-Dur-Konzert angeführt:



Neuen Geist verrät auch das Kopfmotiv des *F*-Dur-Konzerts durch die Motivverkürzung:



Bach hat trotz dieser bemerkenswerten Fortschritte nie die Fühlung mit der alten Schule verloren. Das Kopfmotiv des dritten Satzes desselben Konzerts, aus altem Geiste geboren, aber harmonisch und formal vollkommen ausgereift, sei hier angeführt:



Die folgenden Konzerte, Wotquenne Nr. 44 und 45, die beide 1778 in Hamburg entstanden sind, bestätigen, was vorher über das Eindringen der Sonatenform in die Konzertform gesagt worden ist. Im letzten Solo der ersten Sätze ist Bach bemüht, das erste Solo vollkommen zu wiederholen. Hier nimmt das letzte Solo also die Stellung einer Reprise ein; im *G*-Dur-Konzert wiederholt Bach innerhalb dieser Reprise auch noch Teile des zweiten Solo. Der dritte Satz desselben Konzerts wie der zweite Satz des *D*-Dur-Konzerts verleugnen vollkommen den alten Satzbau durch Ritornelle; wir finden in diesen Fällen rondoähnliche Formen. Es sei jedoch wieder daran erinnert, daß Bach nach seinem eigenen Ausspruch von 1784 die Rondoform im Konzert nicht angewandt hat, wie schon vorher erwähnt. Die Form des dritten Satzes im 44. Konzert sieht folgendermaßen aus:

A Solo 8 Takte. *G*-Dur.
A Tutti 8 Takte. Wiederholung *G*-Dur.
B Solo etwa 25 Takte.
A Tutti 6 Takte. *D*-Dur.
C Solo etwa 25 Takte.
A Tutti 8 Takte. *h*-moll. Ein Takt lang vom Solo unterbrochen.
C Solo 10 Takte.
A Tutti 8 Takte. *G*-Dur.
A + B Solo etwa 25 Takte.
A Tutti 6 Takte. *G*-Dur.
D Solo 8 Takte.
A Tutti *G*-Dur.

B, C, D sind im Charakter miteinander verwandt.

Der zweite Satz des 45. Konzerts ähnelt noch mehr einem Rondo, besonders weil das Hauptthema A jedesmal in *d*-moll auftritt:

A Tutti. *d*-moll.	4 Takte.	
A + B Solo.	12 Takte.	2 Takte vom Tutti unterbrochen.
A Tutti. *d*-moll.	4 Takte.	
A + C Solo.	12 Takte.	
A Tutti *d*-moll.	4 Takte.	
D Solo.	22 Takte.	Auf mehrere Takte unterbrochen.
A Tutti. *d*-moll.	4 + 1 Takte.	
E Solo.	9 Takte.	Ebenfalls unterbrochen.
F Tutti.	2 Takte.	

Die Unterbrechungen sind meistens Ritornellmotive.

In melodischer Beziehung bringen auch diese Konzerte vieles Neue. Ein Anfang wie der des 45. Konzerts ist bis dahin im norddeutschen Konzert ausgeschlossen gewesen. Bisher fing jedes Konzert im „f" an, und alle Instrumente des Tutti waren daran beteiligt. Hier fängt das erste Ritornell „p" an, nur von den drei oberen Streichern gespielt. Erst nach zwei Takten setzen der Baß und die zwei Hörner im „f" ein, diese spielen die Hauptstimme, die die Violinen figurativ in schnellen Läufen umspielen. Die gruppenweise Instrumentation deutet schon teils auf die Kunst der Romantiker hin.

Konzerte für zwei Klaviere mit Orchester.

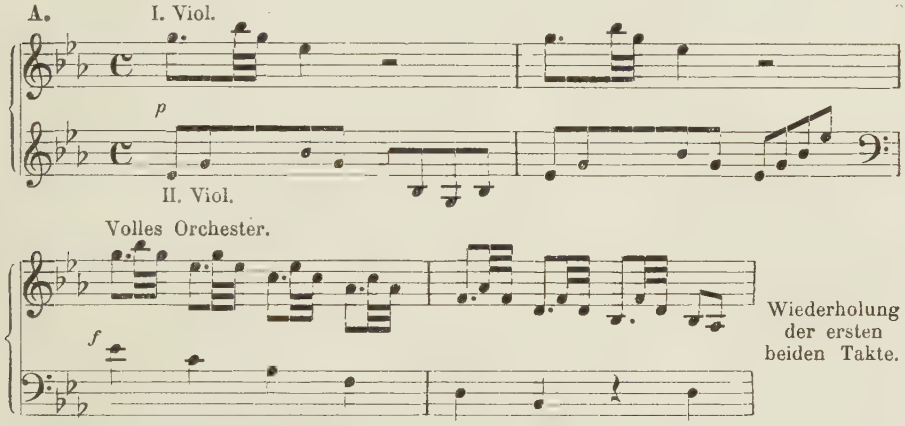
Ph. Em. Bach hat nur zwei Doppelkonzerte geschrieben. Das eine schon 1740 in Berlin, das andere kurz vor seinem Tode 1788 in Hamburg. In diesen Konzerten werden die Soli von zwei Klavieren gespielt, jedoch nie unisono, sondern immer nach ein paar Takten einander abwechselnd oder sich gegenseitig kontrapunktierend. Das mehrfache Klavierkonzert ist als Abart des Concerto grosso zu bewerten, steht auch schon zu dessen Lebzeiten, bekanntlich besonders von Joh. Seb. Bach gepflegt, in Hochblüte. Parallel mit dem Rückgange des Concerto grosso verschwindet auch allmählich diese Art des Klavierkonzerts. Schon in der norddeutschen Schule kommt sie verhältnismäßig selten vor und hört bald gänzlich auf zu existieren. Ph. Em. Bachs Doppelkonzerte sind in der Form den andern Konzerten gleichgebaut.

Das Aufgebot zweier Cembali ließ es zu, das Orchester durch Bläser zu verstärken. Zu dem *F*-Dur-Konzert vom Jahre 1740 sind in der Sg. Ak. D II. 1472 i. zwei Hornstimmen vorhanden, während das Autograph dieses Konzerts in der B.B. ohne Bläser instrumentiert ist; daraus kann man schließen, daß auch hier, wie bei vielen Konzerten, was vorher schon einmal gesagt, die Bläser erst nachträglich hinzugefügt worden sind. In dem Autograph des Konzerts von 1788 (Sg. Ak. D. II. 1473 a) sind aber Bläser eingetragen. Dieses Konzert, das letzte des Meisters, bedarf einer eingehenden Besprechung:

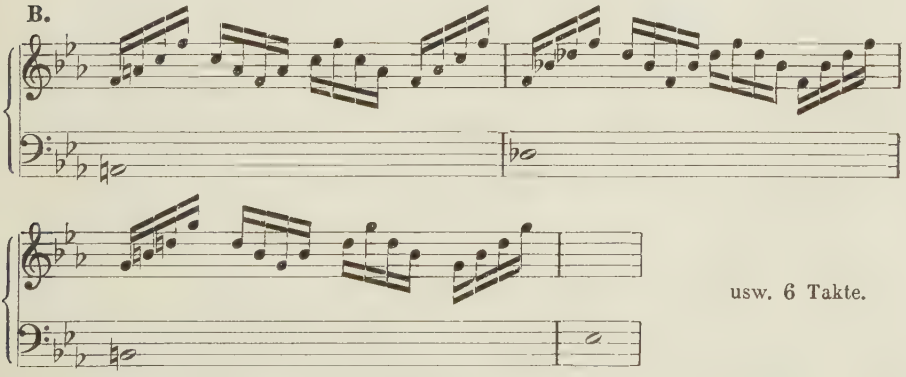
Das Autograph schreibt folgende Stimmen vor: 2 Hörner, 2 Flöten, I. und II. Violine, Bratsche, Flügel[1]), Fortepiano und Fundament. Dieses ist also das einzige Klavierkonzert Bachs, das ausdrücklich für Fortepiano geschrie-

[1]) Cembalo.

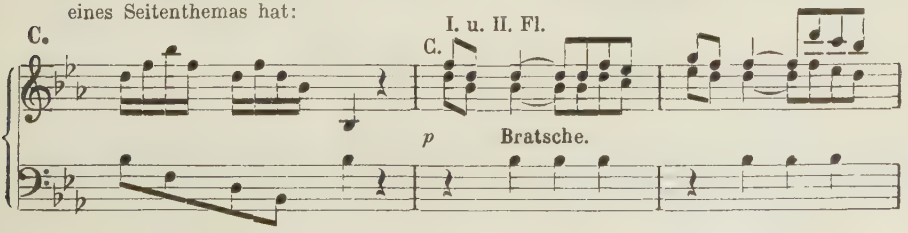
ben ist. Es tritt aber noch neben dem alten Cembalo auf. Die Form der Sätze wird durch die vier Ritornelle bestimmt; Bach knüpft also nicht an seine letzten Konzerte an, sondern greift auf die alte Form zurück. Auch der Bau: A—B—C—B—A des ersten Ritornells im ersten Satze ist alter Art; nur inhaltlich ist dieses Konzert aus dem Geist der neuen Zeit geboren. Der Anfang des ersten Satzes erinnert keineswegs an die Vergangenheit. Das Kopfmotiv fängt auch diesmal im „p" von den beiden Violingruppen gespielt an. Erst nach zwei Takten setzt das volle Orchester ein:

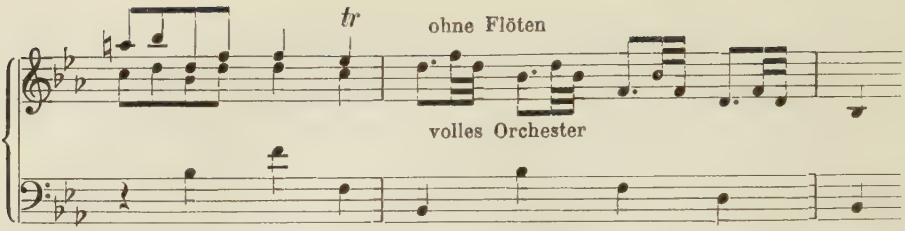


Nachdem die ersten beiden Takte hier anschließend wiederholt sind, setzt ein anderes Glied in Sechzehntelbewegung ein:



Nach einer Kadenz auf der Dominante folgt das Kontrastglied, das bereits den Charakter eines Seitenthemas hat:



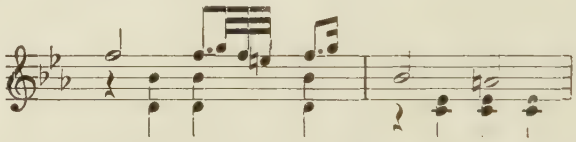


Dieses Kontrastglied wird von den beiden Flöten gespielt. Es ist 8 Takte lang und wird auf einen Takt vom Orchester unterbrochen. Nun folgt ein Glied, das

B. . . . ähnlich und 7 Takte lang ist, und in dem das volle Orchester beschäftig wird. Hierauf folgt das Schlußglied:

A. . . ., das 7 Takte lang ist und in *Es*-Dur kadenziert.

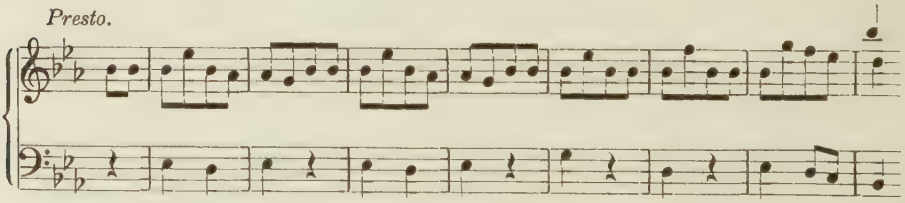
Auch in diesem Ritornell fällt die gruppenweise Instrumentation auf. Die Flöten werden sogar einmal harmoniefüllend gebraucht. Die Anlage des ersten Solo ist der des Ritornells entsprechend, das in veränderter Gestalt wiederholt wird. Das zweite Solo bringt ein neues Motiv, das uns häufig bei den Wiener Meistern begegnet:



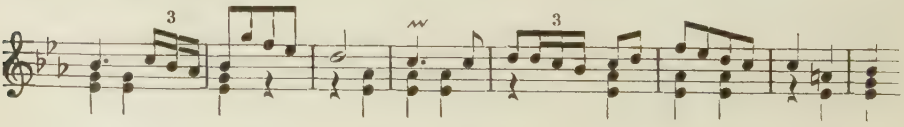
Im letzten Solo befindet sich kurz vor dem Schluß ein dreizehn Takte langer Orgelpunkt auf der Dominante, der den Schluß kräftig vorbereitet.

Der zweite und dritte Satz haben die Form des alten Berliner Konzertsatzes, jedoch sind sie miteinander verbunden. Durch den dritten Satz geht ein straffer, gleichmäßiger Rhythmus wie in den früheren Schlußsätzen. Nur das Solomotiv bildet einen Kontrast:

Kopfmotiv des III. Satzes:

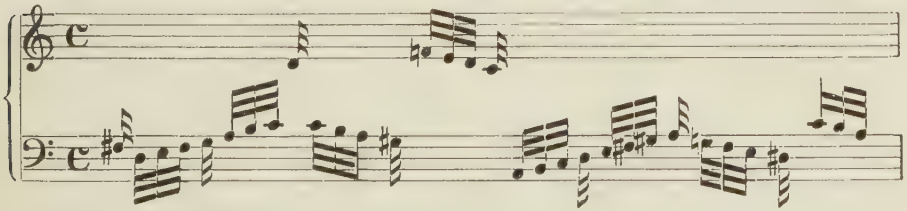


Solomotiv des III. Satzes:



Rückblick auf die Bachschen Cembalokonzerte.

Die Untersuchung der Bachschen Cembalokonzerte lehrt, daß Bach ständig bemüht war, sich der neuen Zeit anzupassen. Niemals hat seine Kunst einen festen Typus angenommen, dauernd gestaltet er neu. Seine ersten Konzerte sind denen seines Vaters nachgebildet, und bis um 1750, ja, man kann sagen, bis zum letzten Konzert von 1788 hat er das alte Prinzip des Konzertierens, das Wettstreiten von Tutti und Solo, Takt um Takt, nie völlig aufgegeben. Freilich kommt es unter dem Einfluß der Tartinischen Konzertrichtung in den letzten Konzerten nicht mehr so häufig vor. Schon früh hat Bach sich Tartinis Konzertform angeeignet. Von ihm hat er auch den mehrgliedrigen Bau des Ritornells und den Verzicht, besonders in den späteren Konzerten, auf eine Konzertatdurchführung. Die letzten Konzerte zeigen einen starken Einfluß von Seiten der Wiener Schule und seines Bruders Johann Christian. Wenn wir die Anzahl der Dur- und Mollkonzerte miteinander vergleichen, so ergibt sich, daß Bach auch hier ganz dem Geiste seiner Zeit gefolgt ist: Von 1755 an werden die Mollkonzerte immer seltener. Unter den letzten 19 Konzerten seines Lebens befinden sich nur noch zwei Mollkonzerte: Nr. 37 und 43, beide in dem von ihm so geschätzten *c*-moll. Vor dem Jahre 1755 ist dagegen das Mollkonzert bei Ph. Em. Bach durchaus keine Seltenheit. Wir sehen also, daß er immer aus dem Geist der Zeit geschöpft und sich nie neuen Anregungen von außen verschlossen hat. Was ihn aber davor bewahrte, nur ein unbedeutender Modekomponist zu bleiben, ist der geniale Geist, mit dem die meisten seiner Konzerte durchtränkt sind. Bachs Konzerte sind noch um 1820 in Norddeutschland ständige Repertoirestücke gewesen[1]), und wir können annehmen, daß erst mit dem Tode Zelters und mit dem endgültigen Vordringen der Beethovenschen Musik die Bachsche in Norddeutschland verdrängt worden ist. Aber noch 1837 benutzten Fétis und Moscheles in der „Méthode des Méthodes de Piano“[2]) als Beispiel für den Fingersatz eine Stelle aus einem Konzerte von Ph. Em. Bach, noch dazu aus dem ersten Konzert:



(Vgl. B.B. Mus. ms, 438.)

Die epochemachenden Neuerungen Bachs bezüglich des Klaviersatzes sind schon bekannt und von Daffner und Steglich besprochen worden.

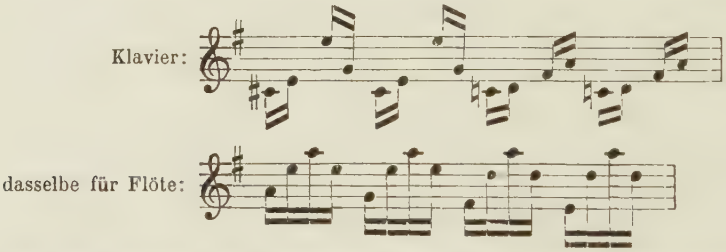
[1]) Vgl. die vorhergenannten Kopien aus dieser Zeit und auch einen Brief aus Hamburg an Pölschau vom Jahre 1818: B.B. P. 352.

[2]) Kapitel 4.

Ph. Em. Bachs Konzerte für andere Instrumente.

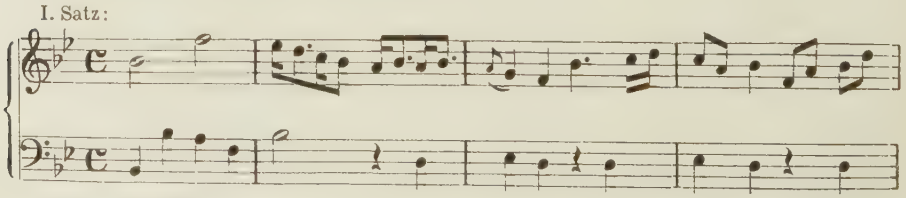
Sämtliche Konzerte für andere Instrumente: zwei Oboenkonzerte, fünf Flötenkonzerte und drei Cellokonzerte gibt es auch als Klavierkonzerte. Sie stammen alle aus der Berliner Zeit. Die drei Flötenkonzerte, die den Klavierkonzerten Nr. 26, 28, 29 entsprechen, sind außerdem als Cellokonzerte bearbeitet. Das vierte Flötenkonzert entspricht dem Klavierkonzert Nr. 34, das fünfte Nr. 22 und die beiden Oboenkonzerte Nr. 39 und 40.

Ob Bach aus diesen Konzerten die Klavierkonzerte bearbeitet hat oder umgekehrt, ist nicht festzustellen. Anzunehmen ist jedoch, daß überall die Klavierkonzerte die ursprünglicheren gewesen sind. Ich kann dafür nur einen Beweis anführen: Das Autograph des Flötenkonzerts *G*-Dur[1]), in dem deutlich zu erkennen ist, daß dem Flötenkonzert das Cembalokonzert zugrunde liegt. Bach hat nämlich nachträglich in die Partitur des Cembalokonzertes die Soloflötenstimme eingetragen und mit eigener Hand die Cembalostimme durchgestrichen. Die Form des Konzerts ist aber mit Ausnahme des dritten Satzes, wo er zwei Takte einer ausgeschriebenen Klavierkadenz fortgestrichen hat, dieselbe geblieben. Inhaltlich ist nicht viel geändert. Die Flöte bläst die obere Klavierstimme; nur dort, wo ausgesprochene Klavierfiguren auftreten, mußte eine neue Flötenstimme geschrieben werden. Ein Beispiel:

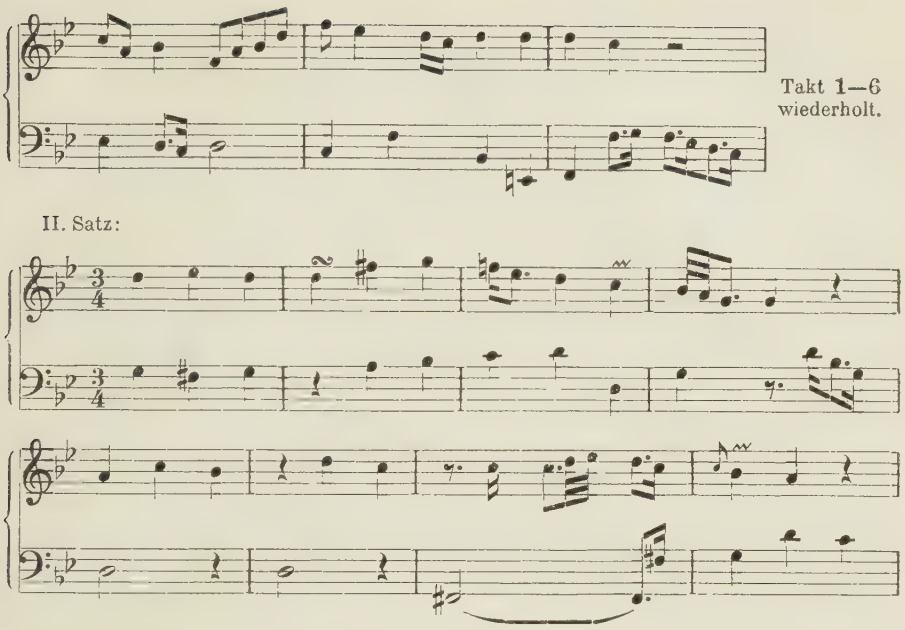


Die Bearbeitung des Konzerts für eine Soloflöte erforderte auch eine Bereicherung der harmonischen Begleitung im Orchester.

Bei anderen Konzerten, wie den beiden Oboenkonzerten (B.B P. 356 Autogr.) und dem Flötenkonzert *d*-moll, scheint es, als seien diese die zugrunde liegenden Konzerte, aus denen die Klavierkonzerte bearbeitet sind. Die Art der Melodieführung könnte einen in dem Gedanken bestärken. Themen wie diese aus dem Klavierkonzert Nr. 39:



[1]) B.B. Mus. ms. Bach 769.



sind ausgesprochene Oboenthemen. Ebenso läßt das unklaviermäßige Springen der Melodie in großen Intervallen annehmen, daß auch das *d*-moll-Konzert[1]) ursprünglich für Flöte gedacht ist (B.B. Mus. ms. P. 768 III. Satz):

In den Solopartien dieser Konzerte stellt Bach große Anforderungen an den Virtuosen. Das mir bekannte Cellokonzert in *a*-moll[2]) muß für damalige Verhältnisse technisch schwer zu bewältigen gewesen sein.

Bemerkenswert ist, daß auch in diesen Konzerten die Solisten die Ritornelle mitgespielt haben. Häufig finden wir sogar die Solostimme im Ritornell ausgeschrieben, oder auch ein kleines Zeichen deutet an, daß die führende Violinstimme im Ritornell mitgespielt werden soll.

Nachträglich seien noch die Formen des *d*-moll-Flötenkonzerts[3]) und des *Es*-Dur-Oboenkonzerts[4]) besprochen, die ich als Klavierkonzerte nicht kenne.

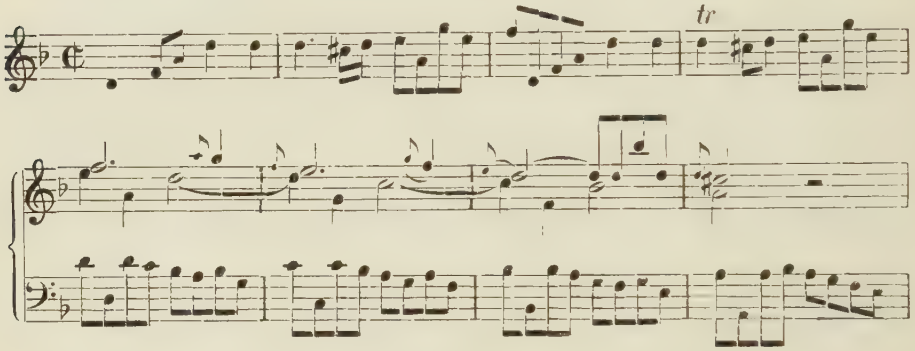
Flötenkonzert *d*-Doll (A.Bibl. 101 und B.B. Mus. ms. P 768, als Klavierkonzert Nr. 22, 1747 in Berlin komponiert): Das Ritornell des ersten Satzes hat die Form:

---

[1]) Als Klavierkonzert Nr. 22.
[2]) B.B., als Klavierkonzert Nr. 26.
[3]) Als Klavierkonzert Nr. 22.
[4]) Als Klavierkonzert Nr. 40.

A und Fortspinnung *d*-moll — *A*-Dur.
B und Fortspinnung *d*-moll — *g*-moll — *F*-Dur.
A und neue Fortspinnung *F*-Dur — *A*-Dur.
C Kopfmotiv A im Baß. *A*-Dur.
A und Unisonoschluß. *d*-moll.

Inhaltlich trägt dieses Ritornell zum Teil noch den Charakter der Joh. Seb. Bachschen Musik: Viel kontrapunktische Arbeit und Joh. Seb. Bachsche Vorhalte. Das Kopfmotiv lautet:

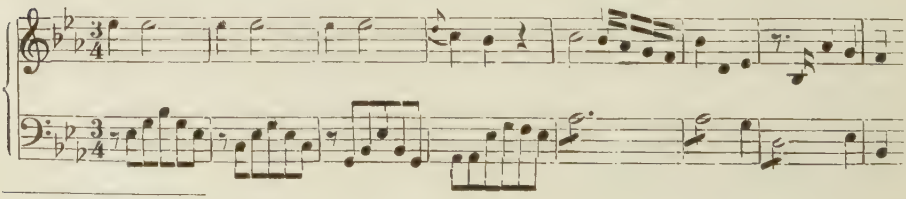


Ebenso erinnern noch die Soli des ersten Satzes an Joh. Seb. Bachsche Flötenkantilenen. Die Konzertatdurchführung des Kopfmotivs finden wir zur Hauptsache im letzten Solo, wie auch sonst nicht selten. Im übrigen bringt das Konzert nichts Neues.

Es ist möglich, daß dieses Konzert für Flöte nicht von Bach selber gesetzt ist, weil es im Katalog von Wotquenne, der sich auf das 1790 erschienene Nachlaßverzeichnis stützt, nicht aufgezählt ist.

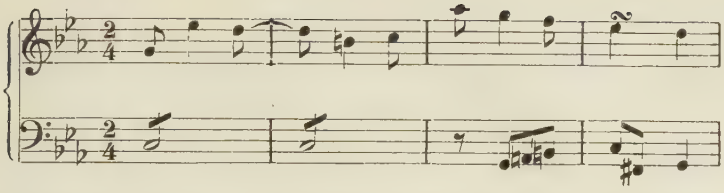
Oboenkonzert *Es*-Dur (als Klavierkonzert Nr. 40, 1765 in Berlin komponiert, Mus. ms. P. 356 Autogr. B.B.): In der Form bietet dieses Konzert nichts Außergewöhnliches. Auffallend ist nur der zweite Satz, der etwa anderthalbhundert Takte umfaßt. Er beginnt in *c*-moll und schließt in *Es*-Dur, der Tonart des dritten Satzes. Jedes Solo der Ecksätze wird eingeleitet durch das Ritornellkopfmotiv im Cembalo, ebenso wie im anderen Oboenkonzert[1]). Neuartig und aus dem Rahmen der Berliner Melodik fallend sind die Kopfmotive der beiden ersten Sätze:

I. Satz:



[1]) Als Klavierkonzert Nr. 39.

II. Satz:



Das schöne Oboenkonzert *B*-Dur (als Klavierkonzert Nr. 39, B.B. Mus. ms. P. 356 Autogr.) ist mir auch als Klavierkonzert bekannt. Es hat in allen Sätzen fünf Ritornelle.

Beide Oboenkonzerte sind, wie Bach in seinem Alter eigenhändig auf dem Umschlag vermerkt hat (B.B. Mus. ms. P. 356 Autogr.), „wenig bekannt" gewesen.

Die Sonatinen für Cembalo concertato und Orchester von Ph. Em. Bach.

Diese Sonatinen sind eigentlich nicht als Konzerte zu bewerten, dennoch können sie beanspruchen, neben diesen behandelt zu werden, da sie vieles aus dem norddeutschen Konzert übernommen haben. Ph. Em. Bach ist der mir einzig bekannte Komponist in Norddeutschland, der solche Sonatinen geschrieben hat. In seinen Klavierkonzerten nach 1762, der Entstehungszeit der ersten Sonatinen, beobachten wir deutlich das Suchen und Versuchen neuer Konzertformen. Und ohne Zweifel sind diese Sonatinen auch ein solcher Versuch, ein konzertierendes Cembalo einem Orchester in einer neuen musikalischen Form gegenüberzustellen. Sie tragen nur den Namen „Sonatine", weil hier von einem Wettstreiten, was nach damaliger irrtümliger Auffassung das Wort „Concert" — von „concertare" abgeleitet — bedeutete[1]), überhaupt keine Rede sein kann. Die rein musikalische Form hat also hier das alte Konzertprinzip gänzlich verdrängt, und nur der Titel „a cembalo concertato" erinnert noch an das alte Prinzip. Man kann daher die einzelnen Sätze nicht nach Tutti und Solo gliedern, sondern nur nach der rein musikalischen Form, der jetzt Tutti und Solo untergeordnet werden.

[1]) Zur Geschichte des Wortes Konzert. Das Wort Konzert kommt von conserere = zusammenspielen und nicht von concertare = wettstreiten, von dem es noch die Musiker des 18. Jahrhunderts ableiteten. Dieser irrtümlichen Auffassung verdankt das Instrumentalkonzert seinen Namen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nimmt das Wort Konzert eine andere Bedeutung an. In dieser „neuern Bedeutung kommt das Wort aus dem Französischen, und heißt so viel, als musikalische Probe; Tonkünstler kommen zusammen, verabreden sich und probieren die größeren Musiken, bevor sie dieselbe vor dem Volke aufführen ... Man fand die Proben so angenehm und bequem, daß man sie selbst zu wirklichen Vorstellungen machte". So sagt Wilh. Heinse in seinem Roman „Hildegard von Hohenthal" (1795, 2. Aufl. der Original-Ausgabe: Leipzig 1857, S. 92. — Es sei mit Nachdruck auf diesen Roman verwiesen, der dem Forscher manchen Aufschluß über das Musikleben, besonders über die Oper des 18. Jahrhunderts, geben kann). Es bildet sich also schon um 1795 das Wort Konzert, wie es heute gebräuchlich ist, im Sinne von öffentlicher musikalischer Veranstaltung.

Die Form dieser Sonatinen ist etwas ganz Neues. Sie ist eine Verquickung des Wagenseilschen Divertimento mit dem süddeutschen Konzert, der alten Suite, und nicht zuletzt der neuen Sonate, die ja auch den Namen liefert. Am wenigsten hat das alte norddeutsche Konzert zur Entstehung dieser Form beigetragen. Im ganzen ist der Charakter dieser Sonatinen, oberflächlich betrachtet, von mehr süddeutschem als norddeutschem Gepräge. Der Einfluß Wagenseils ist unverkennbar. Man kann jedoch diese Sonatinen keineswegs den süddeutschen Divertimenti gleichsetzen. Z. B. unterscheidet sich Wagenseils „Divertimento per il Cembalo obligato Con due Violini e Basso, 1763" (Thul. 283) durch seine Kürze sogar beträchtlich von einer Sonatine Bachs. Trotzdem aber gehört die Sonatine zur Familie der Divertimenti. Die Satzanordnung im Divertimento wie in der Sonatine ist suitenartig. Hier wie dort herrscht die Tonartengleichheit aller Sätze vor.

Im ganzen hat Bach[1]) 15 Sonatinen für Cembalo mit Orchester, darunter drei, die doppelt, in zwei verschiedenen Bearbeitungen, auftreten, und zwei für zwei Cembali concertati mit Orchester, komponiert. Die *D*-Dur-Sonatine vom Jahre 1763 ist eine Bearbeitung eines seiner Klavierstücke: „La Complaisante" in *B*-Dur, das im „Musikalischen Allerley"[2]) erschienen ist.

Die Orchesterbesetzung in diesen Sonatinen besteht neben den üblichen Streichern auch aus Bläsern, meistens zwei Flöten und zwei Hörnern. In der *D*-Dur-Sonatine für zwei Klaviere (1762) besteht das Orchester aus: „3 Trombe, Tympani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, Bassono, 2 Violini, Viola, Violoncello obligato e Violone". Sämtliche Sonatinen sind innerhalb zweier Jahre entstanden. Nach 1764 hat Bach keine mehr geschrieben.

Den Unterschied zwischen Konzerten und Sonatinen erkennt man wohl am besten, wenn man letztere einzeln betrachtet, da ein Typus der Form nicht aufzustellen ist. Ich behandle im folgenden die mir bekannten Sonatinen:

Die Sonatina *D*-Dur (Autograph: B.B. Mus. ms. Bach 1128. Berlin 1762. Wtq. VIII 96.) ist sechsteilig. Der erste Teil wird durch ein Thema in der Liedform: A—B—A—B—A gebildet, das in den folgenden vier Teilen meisterhaft, oft an Beethoven errinnend, variiert wird. Der sechste Teil ist ein selbständiger Schlußsatz von etwa 120 Takten Länge, der thematisch nicht mit dem vorhergehenden verbunden ist. Alle Teile stehen in der *D*-Tonart, der zweite und vierte Teil in *d*-moll: die Tonarteneinheit der alten Suite. Diese beiden Mollteile sind auffallend frei variiert und bilden eine treffliche Abwechselung. Alle Teile sind mit einander verbunden. Der Schlußteil, das Finale, ist frei gestaltet, Anfang und Ende des Teiles haben nur gleiches thematisches Material. In der Mitte findet der Virtuose Gelegenheit, sein technisches Können zu zeigen. Am Schluß findet noch eine Steigerung mittels

[1]) Nach Wtq.
[2]) Erste Sammlung, Berlin 1761.

des alten Konzertatstiles statt. Ein Beispiel für das Verhältnis vom Tutti zum Solo innerhalb der Liedform kann uns das Thema liefern:

A { Tutti: 8 Takte,
  { Solo: 8 Takte figurierte Wiederholung, unbegleitet,

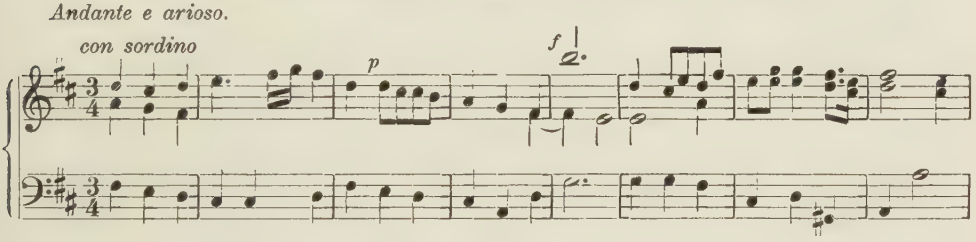
B { Tutti: 7 Takte } Dominante,
  { Solo: 4 Takte }

A { Tutti und Solo abwechselnd: 8 Takte,
  { Solo: 8 Takte Wiederholung,

B { Tutti: 2 Takte } Dominante,
  { Solo: 9 Takte teils Virtuoses }

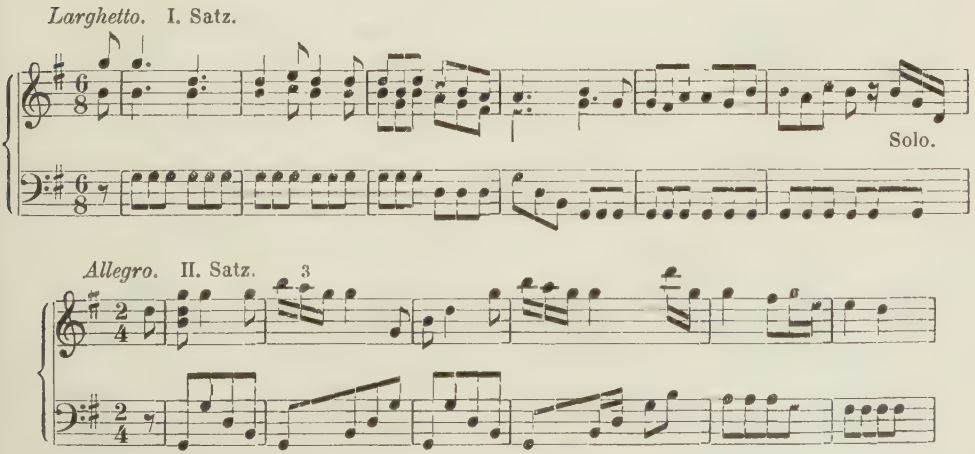
A { Meistens Solo: 8 Takte. 2 Takte unterbrochen,
  { Meistens Tutti: 8 Takte. Kadenz in *D*-Dur.

Im zweiten und vierten Teil ist das Orchester überhaupt nicht, in den anderen Teilen auffallend wenig als Begleiter beteiligt. Das Klavier ist die Hauptsache. Der Klaviersatz ist von unglaublicher Pracht. Wie grundverschieden hier die Thematik von der des Konzerts ist, zeigt der Anfang des ersten Teils:



Die Liedform wird bevorzugt.

Die Sonatine in G-Dur $^6/_8$ (Wtq. VIII. Nr. 98, B.B. Mus. ms. St. 222) weist mehr Beziehungen zum Konzert auf als die vorige. Hier haben wir eine Dreisätzigkeit, jedoch in der Anordnung: Larghetto — Allegro — Alla Polacca. Auch die Thematik könnte wohl in einem norddeutschen Konzert vorkommen:



An die Suite oder an die Zeit des Überganges der Suite in die Sonatenform erinnert die Tonarteneinheit sowie der liedformartige Aufbau der Sätze: Der erste Satz ist eine verwischte Liedform. Er ist mit dem zweiten Satz verbunden. Dieser ist formal ein regelrechter Suitensatz: Zweiteilig, jeder Teil wird wiederholt, der zweite Teil ist eine erweiterte Wiederholung des ersten Teils, jedoch in der Tonika und nicht wie dieser auf der Dominante kadenzierend.

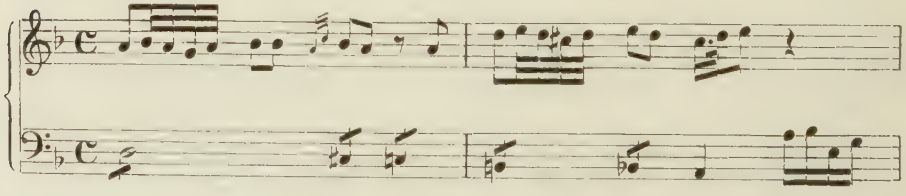
Der dritte Satz, Alla Polacca, deutet ja schon mit dem Namen auf die Suite hin. Die Form dieses Satzes ist A—B—A—B—A. Jedes Glied wird wiederholt und variiert.

In der Form ähnlich wie diese sind die Sonatinen:

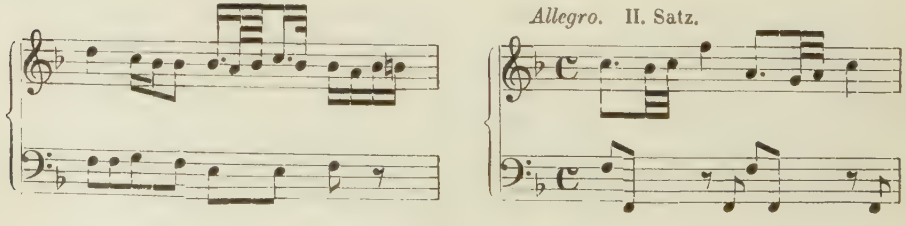
d-moll C: Mus. ms. St. 546 B.B. (Wtq. VIII. 104 und verändert 107),
C-Dur $^2/_4$: Mus. ms. Bach St. 258a. (Wtq. VIII. 101),
E-Dur ¢: Mus. ms. Bach St. 258 (Wtq. VIII. 100).

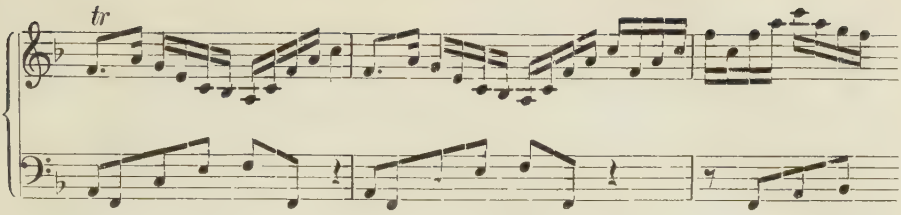
Sie sind alle dreisätzig, mit einem langsamen Satz beginnend. Die *C*-Dur-Sonatine schließt wieder mit einer Alla Polacca. Die *E*-Dur-Sonatine besteht aus drei Allegrosätzen. In allen herrscht die Tonartengleichheit der Sätze. Nur in der *d*-moll-Sonatine stehen die beiden letzten Sätze in der Paralleltonart: *F*-Dur. Nur selten, wie in der *E*-Dur-Sonatine, erinnert uns ein Abwechselungsspiel von Tutti und Soli noch an das Konzert. Die rein musikalische Form ist Siegerin. Die frühe Sonate wie die Suite liefern ebenfalls die Formen für diese Sonatinen. In langsamen Sätzen spielt das Cembalo eine ruhige Melodie, in schnellen Sätzen meistens bewegte, virtuose Figuren. Als Beispiele für die Thematik seien hier noch die Anfänge des ersten und zweiten Satzes der *d*-moll-Sonatine angeführt:

Adagio. I. Satz.



Allegro. II. Satz.





Die „Sonatina a 2 Cembal. conc." *D*-Dur $^{6}/_{8}$: B.B. Mus. ms. P. 355[1]) hat eine ganz eigene Form:

I. Presto $^{6}/_{8}$-Takt. *D*-Dur. 26 Takte.
Nur für Orchester, ohne Cembali.
Form: A—B (pp ohne Baß, nur die drei oberen Streicher) — A—C (4 Takte. Kurze Zusammenfassung von A und B) — Unisonoschluß *D*-Dur.

II. Arioso $^{2}/_{4}$-Takt, mit Dämpfer, ohne Trompeten und Pauken.
12 Takte Tutti. *D*-Dur.
12 Takte Solo, mit schwacher, gruppenweiser Begleitung, Variation des vorigen Tutti. Beide Cembali sich kontrapunktierend. *D*-Dur — *e*-moll.
16 Takte Tutti. *e*-moll. Neues Melodisches.
16 Takte Solo. Variation des vorigen Tutti. *e*-moll bis Dominante von *D*-Dur. Schwache Begleitung. Cembali spielen zusammen und abwechselnd.
7 Takte Tutti. Modulierend und überleitend. Dauernde Trugschlüsse.

III. Etwas lebhafter $^{3}/_{4}$-Takt. *d*-moll. 32 Takte. Vollkommen Neues. Hier spielen die Cembali nie zusammen, sondern immer abwechselnd. Das Ganze ist liedförmig aufgebaut. Viermal tritt das achttaktige Thema auf, das drittemal in *F*-Dur. Das zweite Cembalo spielt eine virtuose Umschreibung des Themas. Wenig Begleitung.

IV. Presto $^{6}/_{8}$-Takt. *D*-Dur.
Genaue, ungekürzte Wiederholung des ersten Presto.

V. Arioso etwa 75 Takte. *D*-Dur.
Anlehnend an das vorige Arioso, doch treten hier Konzertatelemente auf. Es ist ein Wechselspiel zwischen dem Orchester und den beiden Cembali, die sich am Schluß in einer unbegleiteten virtuosen Stelle vereinigen. Das Orchester spielt Motive aus dem vorigen Arioso.

VI. Tempo di Minuetto $^{3}/_{4}$-Takt. *D*-Dur. 90 Takte.
Mehr liedform- als rondoartig, weil Bach nie die Tonart in den Zwischengliedern (es sei denn, daß er gelegentlich zur Dominante übergeht) verändert. Die Cembali haben nicht immer zu tun, lösen sich häufig ab, gegen Schluß gehen sie zusammen, aber werden auch vom Orchester unterbrochen.

VII. Allegro. $^{2}/_{4}$-Takt, etwa 55 Takte.
Hier spielen die Cembali von Anfang bis Ende. Wenig Begleitung.

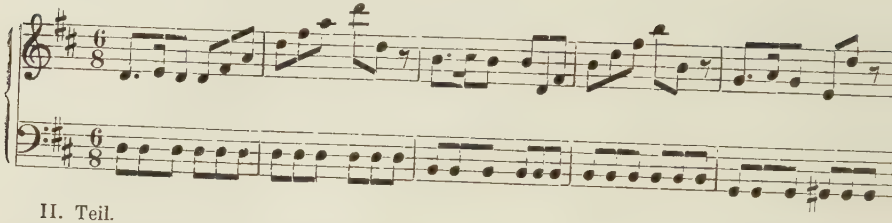
VIII. Tempo di Minuetto. $^{3}/_{4}$-Takt, etwa 120 Takte.
Anlehnend an voriges Tempo di Minuetto und Neues bringend. Die Cembali haben am Anfang und Schluß stellenweise nichts zu tun. Am Schluß wieder gemeinsame virtuose Steigerung.

---

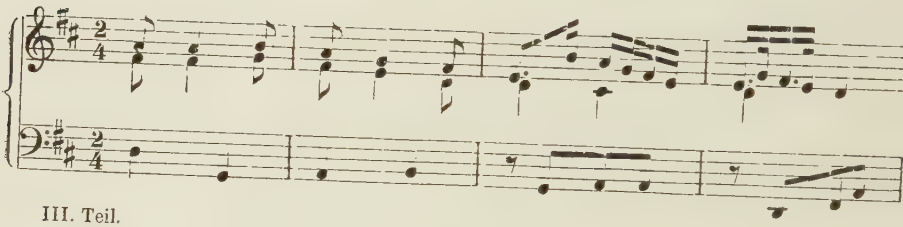
[1]) Teils Autogr.

Die Anfänge der einzelnen Teile lauten:

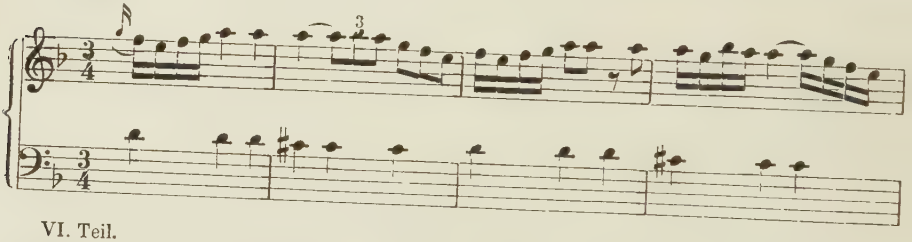
I. Teil.



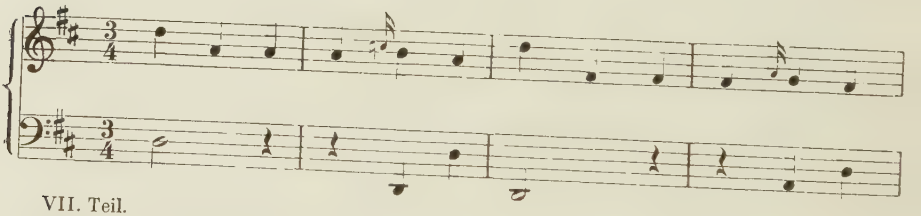
II. Teil.



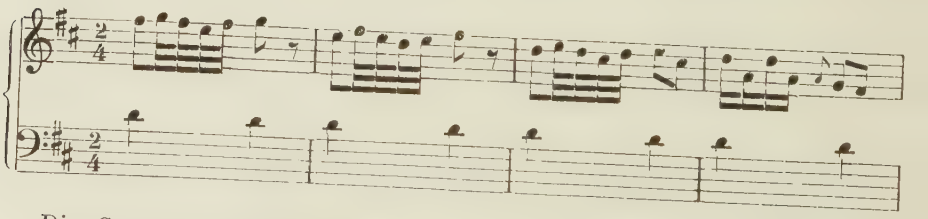
III. Teil.



VI. Teil.



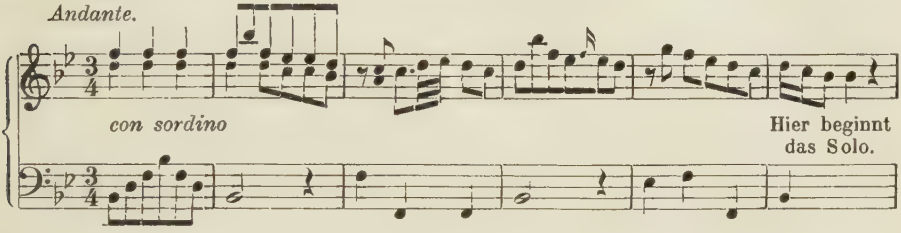
VII. Teil.



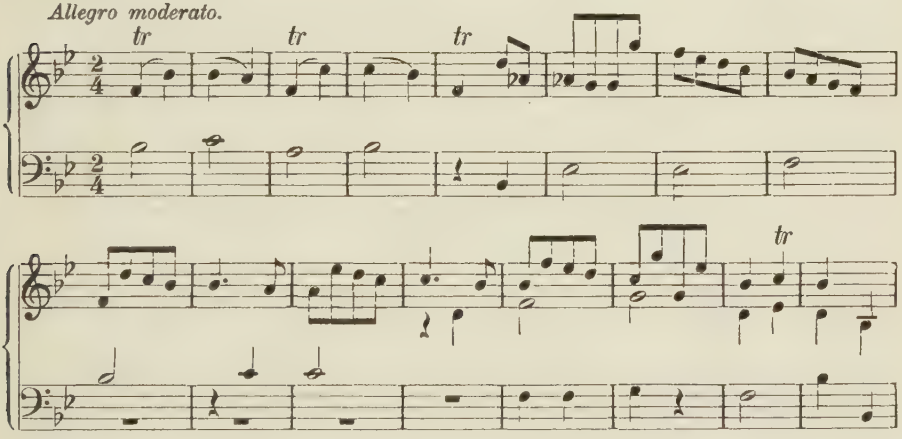
Die Sonatine für zwei Cembali in *B*-Dur (B.B. Mus. ms. Part. Bach Autogr. 1129) ist wieder dreisätzig in gleichen Tonarten: Andante — Allegro — Allegretto. Die einzelnen Sätze sind wieder suitenmäßig liedformartig aufgebaut, und zwar der zweite Satz in der beliebten Form: A—B—A—B—A, wobei wieder jedes Glied wiederholt und variiert wird. Die beiden Cembali sind dem Orchester gleichwertig. Ein Wetteifern gibt es hier jedoch nicht,

wenn auch oft noch Stellen vorkommen, die an das alte Konzertieren erinnern. Die Soloinstrumente sind in das Stimmennetz des Orchesters eingeflochten und glänzen nur durch Virtuosität. Oft treten die Cembali periodenweise, einzeln oder zusammen, aus dem Tutti heraus, meist gegen Schluß, wo die Solisten noch einmal ihr Können zeigen müssen. Jeder Satz wird wie in den meisten Sonatinen vom Tutti eingeleitet und beendet. Der Anfang der Sätze lautet:

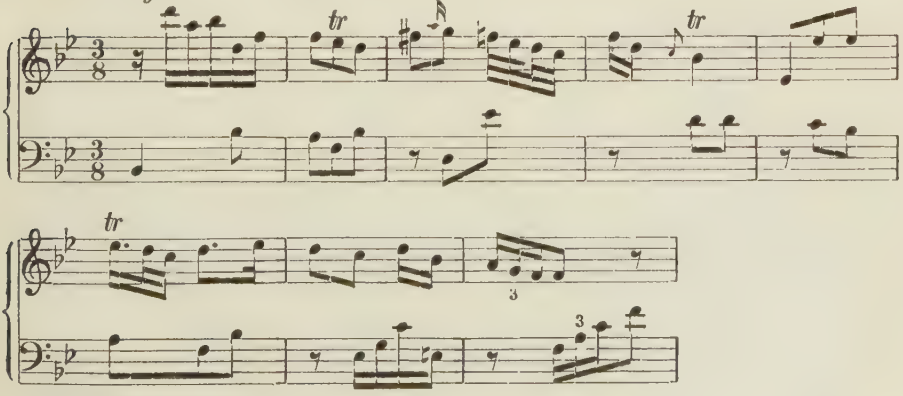
I. Satz.
Andante.



II. Satz.
Allegro moderato.



III. Satz.
Allegretto.

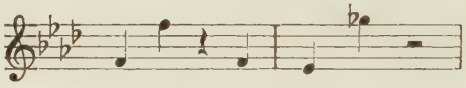


Wenn wir nach dieser Untersuchung die letzten Bachschen Konzerte ansehen, können wir unschwer erkennen, daß diese formal und inhaltlich viel von den Sonatinen übernommen haben.

Zeitgenossen sprechen sich lobend über die Sonatinen Bachs aus. Hiller[1]) bespricht die Sonatina III. in *Es*-Dur: Neben den sonstigen meisterhaften Eigenschaften Bachs rühmt er besonders „eine artige Verstärkung der Melodie durch Octaven in der Clavierstimme," . . . „welche eine unvergleichliche Wirkung thut." Damit gehört Ph. Em. Bach wohl zu den ersten, die die Melodie in Oktaven verdoppeln und mag hierin besonders auch auf Beethoven gewirkt haben.

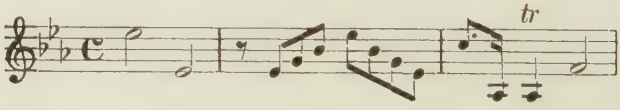
Konzerte, als deren Autor fälschlich Ph. Em. Bach bezeichnet ist.

Die Kopisten des 18. Jahrhunderts haben es mit der Autorschaft eines Werkes nicht sehr genau genommen. Philipp Emanuel war vielen von ihnen wohl der einzig bekannte Bach; denn nicht wenige Werke von Wilhelm Friedemann und auch von Johann Christian kommen in Abschriften unter dem Namen Philipp Emanuels vor. So liegt ein *f*-moll-Konzert (B.B. Mus. ms. P. 680), das höchstwahrscheinlich von Wilhelm Friedemann Bach ist, in der Sg. Ak. D II. 1472 z unter dem Namen Philipp Emanuels. Dieses *f*-moll-Konzert:



ist bis jetzt unbekannt gewesen und selbst nicht von Falck, dem Biographen Friedemann Bachs, erwähnt. Daß das Konzert nicht von Ph. Em. Bach stammt, macht der Charakter des Werkes wahrscheinlich, wie die Tonart *f*-moll, die bei ihm selten vorkommt; auch steht der zweite Satz in *c*-moll, der fünften Stufe von *f*-moll, was, wie wir vorher gesehen haben, bei Ph. Em. Bach eine Seltenheit ist.

Ein *Es*-dur-Cembalokonzert (Sg. Ak. D II. 1472 v.):



ist höchstwahrscheinlich von Joh. Christian Bach. Unter dieser Signatur gibt es zwei Partituren desselben Konzerts. Die eine, die stark durch Feuer beschädigt ist, trägt die Aufschrift: „del Sign. Bach"[2]). Die andere ist wahrscheinlich nach jener kopiert worden, weil sie unbrauchbar war. Der Kopist

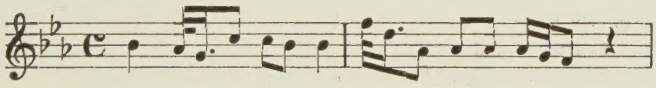
[1]) Wöchentl. Nachrichten, Leipzig 1766, S. 35.
[2]) Ohne Vornamen.

hat aber auf dieser Abschrift den Vornamen „C. Ph. E." hinzugefügt. Erst später hat eine andere Hand mit Bleistift: „in London" daruntergeschrieben, was jedoch wieder schwach durchgestrichen ist.

Das Konzert — zur Berliner Schule gehörig — scheint eine Anfängerarbeit zu sein. Viele Anzeichen, besonders ästhetischer Art, sprechen dagegen, daß das Konzert von Ph. Em. Bach geschrieben ist. Ebenfalls die Tonart des zweiten Satzes: Dominante der Haupttonart. Sonst scheint die Form der eines Ph. Em. Bachschen Konzertes nachgebildet zu sein. Das Konzert gehört der Mitte des 18. Jahrhunderts an, und es ist daher nicht ausgeschlossen, daß es eine Schülerarbeit Johann Christian Bachs ist, die noch unter Aufsicht seines Bruders in Berlin entstanden ist.

Aber nicht nur die Gebrüder Bach sind von den Kopisten verwechselt worden; es kommt sogar vor, daß Werke anderer, kleinerer Meister unter dem Namen Ph. Em. Bachs auftreten. So habe ich feststellen können, daß das *B*-Dur-Konzert: B.B. Mus. ms. 295 und das *d*-moll-Konzert: B.B. Mus. ms. Bach 926 fälschlich die Aufschrift „dell Signor C. F. E. Bach" tragen. Sie sind beide von Nichelmann (s. A. Bibl. 521 Autogr. und Thul. 170 Autogr.).

Für das „Concerto in *Dis* da Sigre. Carl Philipp Bach" (B.B. Mus. ms. St. 522):



kommt dieser als Autor wohl kaum in Frage. Es ist ein Konzert der vierziger Jahre. Die Motivik ist schwach, wie das ganze Werk überhaupt noch unreif ist. Die beiden Ecksätze weisen je sechs Ritornelle auf. Das Cembalo huldigt im letzten Satze nur der Virtuosität. Die Soli sind in diesem Satze folgendermaßen angeordnet:

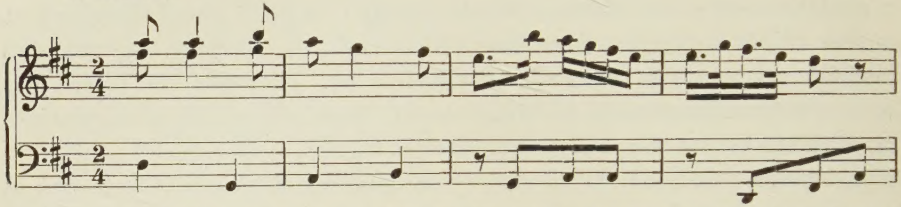
I. Solo A,
II. Solo B,
III. Solo $A^1 + B$,
IV. Solo A^2,
V. Solo A + B.

Das Werk entstammt dem Berliner Kreise. Man ist geneigt, es einem kleineren Berliner Meister zuzuschreiben.

Zum Schluß sei noch eine Sonatine angeführt (B.B. Mus ms. St. 577), deren Autor vielleicht doch Phil. Eman. Bach ist, wenn sie auch nicht im Verzeichnis von Wotquenne angeführt ist. Es wäre ja möglich, daß sie bei der Zusammenstellung des ersten Nachlaßverzeichnisses übersehen wurde; denn, wie vorher schon gesagt, ist mir ein anderer Komponist, der solche Sonatinen mit Orchester geschrieben haben könnte, nicht bekannt.

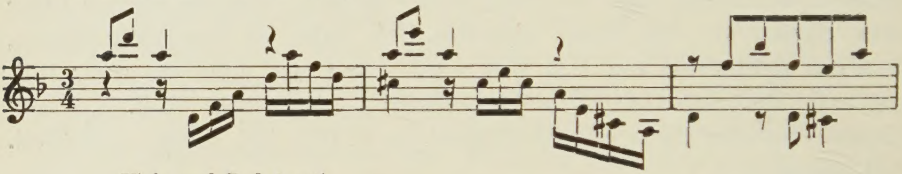
Es ist daher nötig, daß ich diese Sonatine ganz behandle. Sie ähnelt in der Form der vorher genannten in *D*-Dur:

I. Arioso.



Zweiteiliger Suitensatz. 1. Teil: Schluß auf der Dominante, wiederholt. 2. Teil: Schluß des ersten Teiles wiederholt.

II. Andantino 1. *d*-moll, $^3/_4$-Takt.



Viola und Baß tacet!

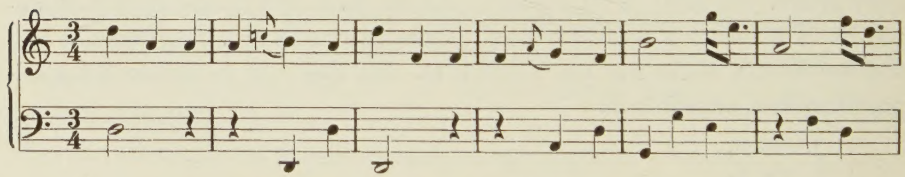
Wieder zweiteiliger Suitensatz, etwa der Form um 1730 ähnlich. Das Cembalo tritt nicht solistisch hervor.

III. Arioso. Da Capo.

IV. Andantino 2. *d*-moll.
Wiederholung des vorigen Andantino 1, doch etwas verändert.

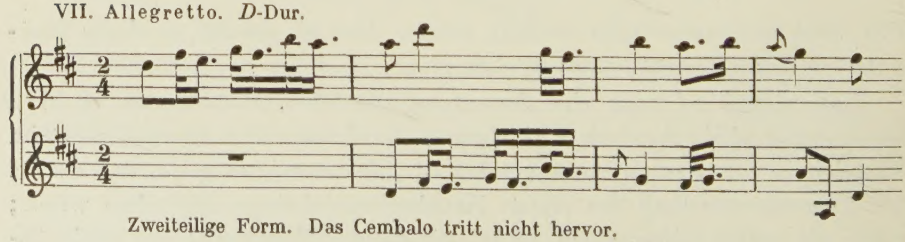
V. Arioso. Da Capo.

VI. Tempo di Minuetto. *D*-Dur.



Dreiteilig. Menuett im „italienischen Gusto", wie Mozart sagt. Das Cembalo tritt etwas hervor, aber bleibt untergeordnet.

VII. Allegretto. *D*-Dur.



Zweiteilige Form. Das Cembalo tritt nicht hervor.

VIII. Tempo di Minuetto. Da Capo.

Lebenslauf.

Ich, Hans Uldall, wurde am 18. November 1903 als Sohn des Kaufmanns Niels Uldall und seiner Ehefrau Stine, geb. Blohm in Flensburg geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelisch-lutherischen Bekenntnisses.

Von Ostern 1910 bis Ostern 1919 besuchte ich die Oberrealschule I meines Geburtsortes von der Nona bis zur Obersekundareife. Ich verließ die Schule damals, um in Kopenhagen Kaufmann zu werden. Ostern 1921 entschloß ich mich, Musik zu studieren, kehrte deswegen in meine Heimatstadt zurück, wo ich mich neben dem Musikstudium privatim auf das Abiturientenexamen vorbereitete, das ich dann Ostern 1923 an derselben Schule bestand, nachdem ich ein halbes Jahr vorher in die Oberprima eingetreten war.

Vom Sommersemester 1923 bis Sommersemester 1926 studierte ich an der Universität Berlin; im Wintersemester 1926/27 war ich in Marburg a. d. L. immatrikuliert.

Das Rigorosum bestand ich dort am 23. April 1927. Seitdem halte ich mich in Berlin auf, wo ich meine musikalischen Studien fortsetze. Neben den Studien an der Universität studierte ich Komposition, und zwar 1923—1925 bei Herrn Hugo Kaun, und seitdem an der Meisterschule der preußischen Akademie der Künste bei Herrn Prof. Dr. Georg Schumann.

Meine akademischen Lehrer waren

in Berlin: die Herren Professoren Abert †, Dessoir, Petersen, Roethe † u. a.

in Marburg: die Herren Professoren Stephani, Jaensch, Elster u. a.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

In dem vollständigen Werk — erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig — behandeln die letzten, hier fehlenden Kapitel die Klavierkonzerte der übrigen Berliner Meister: Schaffrath, Graun, Nichelmann, Schale, Janitsch, Seyffarth, Kirnberger, Benda u. a., geben einen wichtigen Querschnitt durch das Konzertschaffen anderer zeitgenössischer Schulen und liefern neue Beiträge zur Geschichte des Klavierkonzerts nach 1760. Es wird an Beispielen gezeigt, wie die Konzertform und die Sonate sich allmählich vereinigen.